roger scruton
beleza

beleza

Título original: Beauty

Editor
Edson Manoel de Oliveira Filho

Produção editorial, capa e projeto gráfico
É Realizações Editora

Preparação de texto
Cecília Madarás

Revisão
Lucas Puntel Carrasco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Scruton, Roger
Beleza/Roger Scruton; tradução Hugo Langone. - São Paulo: É Realizações, 2013.

Título original: Beauty.
ISBN 978-85-8033-145-5

1. Estética 2. Filosofia I. Título.
13-09943 CDD-111.85

Índices para catálogo sistemático:
1. Estética : Filosofia 111.85

É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda.
Rua França Pinto, 498 São Paulo SP 04016-002
Caixa Postal:45321 04010-970 Telefax: (5511) 5572 5363
atendimento@erealizacoes.com.br
www.erealizacoes.com.br

Este livro foi impresso pela Edições Loyola, em junho de 2016. Os tipos são da família Aldine401 BT e Baskerville MT Std. O papel do miolo é o Lux Cream 70 g, e o da capa, Cartão Supremo 250g.

roger scruton

Tradução
Hugo Langone

3ª impressão

É Realizações
Editora

Sumário

Prefácio

A beleza pode ser reconfortante, perturbadora, sagrada e profana; pode revigorar, encantar, inspirar, atemorizar. Ela pode nos influenciar de inúmeras formas. Não obstante, jamais é vista com indiferença: exige nossa atenção; fala-nos diretamente, como a voz de um amigo íntimo. Se há alguém indiferente à beleza, sem dúvida, é porque não a percebe.

Julgar a beleza, porém, é algo que diz respeito ao gosto, e o gosto talvez não tenha nenhum fundamento racional. Se for esse o caso, como explicar o lugar elevado que conferimos à beleza em nossas vidas? E por que deveríamos lamentar o fato (se realmente se tratar de um fato) de a beleza estar desaparecendo de nosso mundo? Além disso, estariam mesmo certos os escritores e artistas que vêm insinuando, desde Baudelaire e Nietzsche, que o belo e o bom podem divergir, de modo que algo pode ser belo em sua imoralidade?

Ademais, visto que é da natureza dos gostos diferir, como o padrão estabelecido pelo gosto de alguém pode ser utilizado para julgar o gosto de outrem? De que modo podemos alegar que determinado tipo de música é superior ou inferior a outro, quando os juízos comparativos só refletem o gosto daquele que os profere?

Esse relativismo tão popular levou alguns a desprezarem os juízos de beleza por serem eles algo meramente “subjetivo”. Gosto nenhum pode ser criticado, dizem, porque criticar determinado gosto nada mais é que dar voz a outro; desse modo, nada há a ser aprendido ou ensinado que possa receber o nome de “crítica”. Essa postura colocou em xeque muitas das tradicionais disciplinas das ciências humanas. Livres do rigor do juízo estético, os estudos da arte, música, literatura e arquitetura não parecem mais ancorados na tradição e na técnica que faziam nossos antepassados declararem-nos cruciais ao currículo. Daí a atual “crise das humanidades”: haveria motivo para estudarmos a herança de nossa arte e cultura numa época em que o julgamento de sua beleza não possui nenhum fundamento racional? Ou então, caso a estudemos, não deveríamos fazê-lo ceticamente, no intuito de questionar suas pretensões à autoridade objetiva e de desconstruir sua postura transcendente?

Quando o Prêmio Turner, instituído em homenagem ao maior pintor da história da Inglaterra, é entregue a mais uma série de efêmeras chistosas, não deveríamos notar que não existe aí mais padrão nenhum, que apenas a moda dita quem será e não será premiado, que é inútil buscar princípios objetivos que rejam o gosto ou um conceito público de beleza? Muitas pessoas respondem positivamente a essas perguntas, renunciando assim à tentativa de criticar tanto o gosto como as motivações dos jurados da premiação.

Neste livro, afirmo que essas convicções céticas acerca da beleza são injustificáveis. Defendo que ela é um valor real e universal ancorado em nossa natureza racional, assim como defendo que o senso do belo desempenha papel indispensável na formação do nosso mundo. A abordagem que dou ao tema não é histórica, e também não estou interessado em oferecer uma explicação psicológica - muito menos evolucionária - do senso de beleza. Meu tratamento é filosófico. As principais fontes de meu raciocínio estão nas obras dos filósofos. O centro deste livro é o raciocínio que ele desenvolve, o qual tem como intuito suscitar uma questão filosófica e instigar você, leitor, a respondê-la.

Algumas partes desta obra já foram publicadas antes, e sou grato aos editores do *British Journal ofAesthetics,* do *Times Literary Supplement*, de *Philosophy* e do *CityJournal* por me terem permitido retrabalhar o que já havia sido veiculado em suas páginas. Também sou grato a Christian Brugger, Malcolm Budd, Bob Grant, John Hyman, Anthony O’Hear e David Wiggins pelas críticas úteis tecidas aos rascunhos anteriores. Eles me pouparam de muitos erros. Peço desculpas por aqueles que permanecem: todos estes são de minha inteira responsabilidade.

R. S.
Sperryville, Virgínia,
maio de 2008

1. Julgando a beleza

Percebemos a beleza em objetos concretos e ideias abstratas, em obras da natureza e em obras de arte, em coisas, animais e pessoas, em objetos, qualidades e ações. À medida que a lista aumenta e passa a abarcar praticamente toda categoria ontológica (existem proposições belas e mundos belos, evidências belas e lesmas belas, quiçá até doenças e mortes belas), torna-se claro que não estamos descrevendo propriedades como forma, tamanho ou cor, as quais se fazem indiscutivelmente presentes a todos os que vivem no mundo físico. Para começar, portanto, questionemos como uma mesma propriedade pode ser ostentada por elementos tão díspares.

Ora, e por que não poderia? Afinal, julgamos obscuras canções, paisagens, estados de espírito, odores e almas: isso não ilustraria como determinada propriedade pode existir sob categorias diversas? A resposta é não. Embora faça sentido afirmar que tudo isso pode ser obscuro, essa escuridão não é a mesma que a do meu *casaco.* Ao declararmos que vários tipos de coisa são obscuros, estamos usando uma metáfora cujo entendimento exige um salto da imaginação. As metáforas estabelecem conexões que não estão contidas na trama da realidade, mas são criadas por nossa própria capacidade associativa. O que importa quanto à metáfora não é a propriedade que ela representa, e sim que experiência ela sugere.

No entanto, em nenhum de seus empregos convencionais "belo" é utilizado metaforicamente, ainda que abarque, como muitas metáforas, objetos de diversas categorias. Por que, então, dizemos que são belas as coisas? O que queremos dizer quando o fazemos e que estado de espírito nosso juízo comunica?

O verdadeiro, o bom e o belo

Existe uma ideia encantadora sobre a beleza que remete a Platão e Plotino e que foi incorporada ao pensamento teológico cristão. Segundo ela, a beleza é um valor supremo que buscamos por si só, sem ser necessário fornecermos qualquer motivo ulterior. Desse modo, a beleza deve ser comparada à verdade e à bondade, integrando um trio de valores supremos que justifica nossas inclinações racionais. Por que acreditar em *p?* Porque *p é* verdadeiro. Por que desejar *x?* Porque *x* é bom. Por que contemplar y? Porque *y é* belo. De certo modo, declararam esses filósofos, tais respostas estão no mesmo plano: cada qual traz um estado de espírito ao âmbito da razão, vinculando-o a algo que nós, sendo seres racionais, buscamos naturalmente. Aquele que pergunta "por que acreditar no que é verdadeiro" ou "por que desejar o que é bom" foi incapaz de compreender a natureza do raciocínio. Ele não percebe que, para justificarmos nossas crenças e desejos, nossa razão deve estar ancorada no verdadeiro e no bom.

O mesmo, então, se aplicaria à beleza? Se alguém me pergunta por que me interesso por *x,* "porque *x é* belo" seria uma resposta definitiva, isto é, uma resposta imune a qualquer contra-argumento - a exemplo de um "porque é bom" e um "porque é verdadeiro"? Afirmar que sim é negligenciar a natureza subversiva da beleza. Alguém que se veja encantado por determinado mito pode se sentir tentado a crer nele; nesse caso, a beleza é inimiga da verdade (cf. Píndaro, *Primeira Ode Olímpica*: "A beleza, que dá ao mito aceitação, faz do incrível crível"). Um homem atraído por uma mulher pode sentir-se tentado a perdoar seus vícios, e nesse caso a beleza é inimiga da bondade (cf. Abade Prévost, *Manon Lescaut*, em que a ruína moral do Cavaleiro des Grieux é causada pela bela Manon). A bondade e a verdade, supomos, jamais rivalizam, e a busca de uma é sempre compatível com o respeito que se deve à outra. A busca da beleza, por outro lado, é muito mais questionável. De Kierkegaard a Wilde, o estilo de vida "estético", no qual a beleza é almejada como valor supremo, tem sido contraposto à vida virtuosa. O amor aos mitos, às histórias e aos rituais, a necessidade de consolo e harmonia, uma profunda ânsia pela ordem - tudo isso atrai pessoas a crenças religiosas, independentemente de essas serem verdadeiras ou não. Tanto a prosa de Flaubert como a imagística de Baudelaire, as harmonias de Wagner e as formas sensuais de Canova foram acusadas de imoralidade por aqueles que acreditavam que tais artistas retratavam a perversidade de modo sedutor.

Não precisamos concordar com tais juízos para reconhecermos o que eles indicam. A posição da beleza como valor último é questionável, ao contrário do que acontece com a verdade e a bondade. Digamos ao menos que esse caminho rumo à compreensão da beleza não é de fácil acesso ao pensador moderno. A confiança que os filósofos um dia depositaram nela se deve ao pressuposto, explicitado já nas *Enéadas* de Plotino, de que a verdade, a beleza e a bondade são atributos da divindade, isto é, formas pelas quais a unidade divina se dá a conhecer à alma humana. Essa perspectiva teológica foi adaptada a cristãos por São Tomás de Aquino, que a incorporou ao raciocínio sutil e abrangente pelo qual é justamente reconhecido; no entanto, não se trata de uma perspectiva que podemos sustentar, e por ora proponho que a deixemos de lado, examinando o conceito de beleza sem nutrirmos nenhuma pretensão teológica.

A visão do próprio São Tomás, ao mesmo tempo, de nada vale, uma vez que toca em uma profunda dificuldade da filosofia da beleza. Ele via a beleza, a bondade e a unidade como "transcendentais" - traços da realidade que todas as coisas possuem, visto serem elas aspectos do ser, isto é, formas pelas quais o dom supremo da existência se manifesta ao entendimento. Suas visões sobre a beleza são mais implícitas que explícitas; não obstante, ele escreve como se também ela fosse um transcendente (o que é uma forma de explicar a afirmação de que a beleza pertence a toda categoria). Ele cria ainda em que beleza e bondade são no final das contas uma coisa só, não passando de formas distintas de apreender racionalmente uma realidade positiva. Se for esse o caso, porém, o que seria a feiura? E por que fugimos dela? Como poderiam existir belezas perigosas, belezas corruptoras e belezas imorais? Ou então, caso essas sejam impossíveis, por que isso acontece - e o que nos leva a pensar o contrário? Não é minha intenção afirmar que

Tomás de Aquino não tenha resposta para essas perguntas. No entanto, elas esclarecem os obstáculos encontrados por toda e qualquer filosofia que coloque a beleza no plano metafísico da verdade, de modo a arraigá-la no âmago mesmo do ser. Nossa resposta natural é a de que a beleza diz respeito às aparências, e não ao ser; além disso, talvez declaremos que ao explorar a beleza estamos investigando o sentimento das pessoas, e não a estrutura profunda de nosso mundo.

Alguns chavões

Dito isso, devemos aprender algo com a filosofia da verdade. As tentativas de definir a verdade, de comunicar o que ela é em sua essência, poucas vezes se mostraram convincentes, uma vez que acabam pressupondo o que devem provar. Como seria possível definir a verdade sem pressupor a distinção entre uma definição verdadeira e uma definição falsa? Diante desse problema, os filósofos sugeriram que a teoria da verdade deve conformar-se a certos chavões lógicos - os quais, por mais inócuos que possam parecer a olhos não teóricos, servem como teste definitivo para qualquer teoria filosófica. Temos, por exemplo, o chavão se a frase *s* é verdadeira, também o é a frase **"5** é verdadeira", e vice-versa. Há os chavões que afirmam que uma verdade não pode contradizer outra, que as asserções almejam a verdade, que nossas asserções não são verdadeiras apenas porque afirmamos sê-lo. Os filósofos afirmam coisas aparentemente profundas quanto à verdade. Esse ar de profundidade, porém, muitas vezes é conquistado mediante a negação de algum desses chavões elementares.

Será útil à definição de nosso tema, portanto, partirmos de uma série de chavões semelhantes acerca da beleza, os quais poderiam servir de parâmetro para nossas teorias. Listo aqui seis deles:

1. A beleza nos agrada.
2. Uma coisa pode ser mais bela do que outra.
3. A beleza é sempre um motivo para nos ocuparmos daquilo que a possui.
4. A beleza é objeto de um juízo: o juízo de gosto.
5. O juízo de gosto diz respeito ao objeto belo, e não ao estado de espírito do sujeito. Ao declarar que determinado objeto é belo, descrevo tal objeto, jamais a mim mesmo.
6. Não obstante, não existem juízos de beleza de segunda mão. Você não pode me convencer a emitir um juízo que eu já não tenha feito antes, assim como não posso me tornar especialista em beleza apenas estudando o que outros disseram sobre os objetos belos, sem tê-los experimentado e julgado por conta própria.

Este último chavão pode ser questionado. Eu poderia muito bem confiar num crítico musical cuja leitura das obras e de suas interpretações é por mim encarada como um evangelho. Isso não seria o mesmo que pautar minhas crenças científicas segundo a opinião dos especialistas, ou então minhas crenças legais segundo os julgamentos dos tribunais? A resposta é não. Quando deposito minha confiança num crítico, tudo o que faço é condescender a seu juízo, ainda que eu não tenha opinião própria. Meu juízo propriamente dito só se dá quando relacionado com minha experiência. É apenas depois de ter ouvido a obra, no momento da avaliação, que a opinião que tomei de empréstimo pode de fato se tornar um juízo *meu.* Daí o humor deste diálogo que Jane Austen constrói em *Emma*:

- Segundo dizes, então, o sr. Dixon não é assim tão belo.
- Belo? Não, não, longe disso! E comum, sem dúvida. Eu lhe disse que era comum.
- Você me havia dito, querida, que a srta. Campbell não o deixaria ser comum e que você mesma...
- Ah! Quanto a mim, de nada vale meu julgamento. Quando nutro grande estima, a pessoa me é sempre vistosa. Se o chamo de simples, o que expresso é a opinião geral.

Neste diálogo, Jane Fairfax, a segunda a falar, está ignorando sua experiência do aspecto do sr. Dixon; assim, quando o declara simples, o que faz não é emitir um juízo próprio, mas comunicar o julgamento de outros.

Um paradoxo

O primeiro de nossos três chavões se aplica ao que é atraente e aprazível. Se algo é aprazível, o interesse por ele tem razão de ser, e há coisas que são mais aprazíveis do que outras. Há, ainda, as ocasiões em que é impossível declarar que algo é aprazível a partir da opinião alheia: nosso próprio prazer é o critério da sinceridade, e ao nos referirmos a um objeto que outros julgam aprazível o máximo que podemos dizer, com franqueza, é que ele é *aparentemente* prazeroso ou que assim *parece* sê-lo, uma vez que outros o declaram. Todavia, não está claro se a opinião de que algo é aprazível diz respeito a esse *algo,* e não à natureza e ao caráter do juiz. Sem dúvida, julgamos o que é aprazível: é correto desfrutar de algumas coisas e incorreto desfrutar de outras. Esses juízos, porém, se referem ao estado de espírito do sujeito, e não a alguma qualidade do objeto. Podemos falar o que quisermos sobre a correção e o erro de nossos prazeres sem evocarmos a ideia de que alguns objetos são aprazíveis *de fato,* enquanto outros só o são em aparência.

No que diz respeito à beleza, as coisas funcionam de outra forma. Aqui, o juízo se debruça sobre o *objeto julgado,* e não sobre aquele que julga. Diferenciamos a beleza verdadeira da beleza falsa - do *kitsch,* do sentimentalismo, da esquisitice.
Debatemos o belo e procuramos educar nosso gosto. Além disso, nossos juízos de beleza muitas vezes são respaldados pelo raciocínio crítico, o qual tem como foco o caráter do objeto. Todas essas afirmações são óbvias, mas ainda assim,

quando aliadas aos outros chavões, geram um paradoxo que ameaça solapar todo o campo da estética. O juízo de gosto é um juízo genuíno, tendo como fundamento certas razões; no entanto, essas razões jamais se resumem a um raciocínio dedutivo. Se assim o fosse, poderia haver opiniões de segunda mão relacionadas ao belo; poderia haver especialistas em beleza que jamais experimentaram o que descrevem; poderia haver regras para a produção de beleza passíveis de serem aplicadas por alguém sem gosto estético nenhum.

É bem verdade que os artistas muitas vezes procuram evocar belezas distintas daquelas que eles mesmos criam: Wordsworth recorda a beleza da paisagem de Lakeland; Proust, a beleza da sonata de Vinteuil; Mann, aquela de José e Homero, de Helena de Troia. Porém, a beleza que percebemos nessas evocações reside *nelas,* e não nas coisas descritas. É possível que um dia encontremos um busto de Helena sob o solo de Troia e o declaremos verdadeiramente semelhante a ela, muito embora fiquemos impressionados com a feiura da mulher retratada e horrorizados ao pensar que uma guerra foi travada por uma causa tão desencantadora. Eu já estive meio apaixonado pela mulher retratada no segundo quarteto de Janácek, meio apaixonado pela mulher imortalizada em *Tristão e Isolda.* Ambas as obras dão um testemunho impecável da beleza que as inspirou. Ainda assim, para meu desgosto, as fotografias de Kamila Stösslová e Mathilde Wesendonck revelam duas mulheres rudes e desmazeladas.

O paradoxo, portanto, é este: o juízo da beleza declara algo sobre seu objeto, e tal declaração tem motivos para existir. No entanto, esses motivos não compelem o juízo, podendo ser rejeitados sem contradição. Desse modo, eles seriam mesmo motivos ou não?

Beleza mínima

Convém, aqui, dar espaço a nosso segundo chavão. As coisas muitas vezes podem ser comparadas e classificadas de acordo com sua beleza, e há também uma beleza mínima - o belo em seu grau mais baixo, o qual pode estar muito longe daquelas belezas “sagradas” da arte e da natureza que são examinadas pelos filósofos. Existe um minimalismo estético que é exemplificado pelo ato de pôr a mesa, de arrumar o quarto e de projetar um *website*, no entanto, de início parece bem distante do heroísmo estético ilustrado pelo *Êxtase de Santa Teresa*, de Bernini, ou pelo *Cravo Bem Temperado*, de Bach. Não nos dedicamos a essas atividades do mesmo modo como Beethoven se dedicou a seus últimos quartetos, assim como não esperamos que elas sejam lembradas para sempre como um dos triunfos do fazer artístico. Não obstante, queremos que a mesa, o quarto ou o *website* pareçam bons - e isso é algo que importa da mesma maneira como a beleza geralmente importa: não apenas porque agrada aos olhos, mas porque transmite significados e valores que nos são relevantes e que desejamos conscientemente expressar.

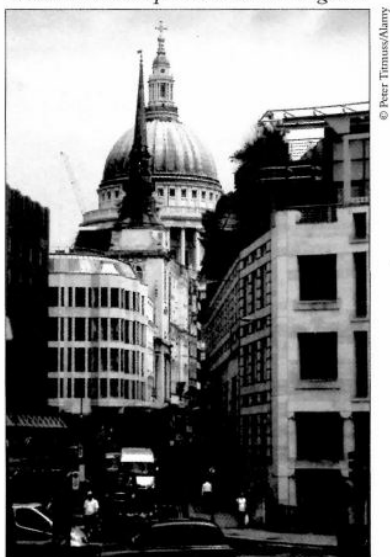
Esse chavão é de enorme relevância para a compreensão da arquitetura. Veneza seria menos bela sem as grandes construções que adornam suas orlas - a Basílica de Santa Maria da Saúde, projetada por Longhena; a Ca’ d’Oro; o Palácio Ducal. Essas construções, contudo, possuem vizinhanças modestas que não as rivalizam ou ameaçam; são vizinhanças cuja principal virtude reside precisamente nessa afabilidade, em sua recusa a chamar a atenção ou a almejar a elevada condição de arte superior. Belezas arrebatadoras são menos importantes na estética da arquitetura do que a adequação das coisas, a qual cria um contexto sereno e harmonioso, uma narrativa contínua como aquela que encontramos numa rua ou numa praça, onde nada se destaca e as boas maneiras prevalecem.

Beleza intensificada por um cenário modesto

Baldasse Longhena, *Santa Maria da Saúde*, Veneza.

Muito do que é dito sobre a beleza e sobre sua importância em nossas vidas ignora a beleza mínima de uma rua despretensiosa, de um bom par de sapatos ou de um pedaço refinado de papel de presente; é como se essas coisas pertencessem a uma ordem de valor distinta da ordem de valor de uma igreja construída por Bramante ou de um soneto

escrito por Shakespeare. Não obstante, essas belezas mínimas são muito mais importantes para nossa vida cotidiana do que as grandes obras que (se tivermos sorte) ocupam nossas horas de lazer; elas têm uma participação muito mais complexa em nossas decisões racionais. Fazem paite do contexto em que vivemos, e nosso desejo de harmonia, adequação e civilidade encontram nelas expressão e confirmação. Além disso, a beleza das grandes obras da arquitetura muitas vezes depende do contexto humilde que essas belezas inferiores viabilizam. A igreja de Longhena no Grande Canal perderia sua presença confiante e invocativa se as construções modestas que se refugiam em suas sombras fossem substituídas por aqueles centros comerciais de concreto armado que arruínam o aspecto da Catedral de Saint Paul.

Beleza destruída por um cenário arrogante

Sir Christopher Wren, *Catedral de Saint Paul* vista de Ludgate Hill, Londres.

Algumas consequências

Nosso segundo chavão tem lá suas consequências. Precisamos levar a sério a sugestão de que os juízos de valor tendem a ser *comparativos.* Quando julgamos as coisas com relação à sua bondade e beleza, nosso interesse muitas vezes é hierarquizar alternativas de modo a podermos escolher uma delas. A busca da beleza absoluta ou ideal pode nos distrair da tentativa, mais urgente, de fazer as coisas da maneira certa. É saudável e bom para os filósofos, poetas e teólogos voltar-se para a beleza em sua forma mais elevada. No entanto, para a maioria de nós é muito mais importante alcançar ordem nas coisas que nos circundam e garantir que os olhos, os ouvidos e o senso de adequação não sejam repetidamente agredidos.

Outra ponderação se segue: em alguns casos, a ênfase dada à beleza poderia ser autodestrutiva, insinuando que nossas escolhas se dão entre graus diferentes de uma mesma qualidade, de modo que devemos sempre almejar aquilo que é mais belo em tudo o que escolhemos. De fato, dispensar demasiada atenção à beleza poderia arruinar seu próprio objeto. O objetivo do urbanismo, por exemplo, é antes de mais nada se adequar, e não se destacar. Se nosso objetivo é ter destaque, devemos ser dignos da atenção exigida, a exemplo da igreja de Longhena. Isso não significa que a rua humilde e harmoniosa *não seja* bela. Antes, sugere que poderemos compreender melhor sua beleza se a descrevermos de uma maneira diferente e menos carregada, como se fosse uma forma de adequação ou harmonia. Se a todo momento almejássemos o tipo de beleza suprema que a Santa Maria da Saúde exemplifica, ficaríamos esteticamente sobrecarregados. Lutando lado a lado por nossa atenção, as obras-primas mais clamorosas perderiam sua distinção, vendo sua beleza entrar em conflito com a beleza das demais.

Essa afirmação conduz àquela segundo a qual “belo” está longe de ser o único adjetivo que empregamos ao fazer esse tipo de julgamento. Elogiamos as coisas por sua elegância, por sua complexidade, por sua pátina; admiramos uma música por sua expressividade, sua disciplina, seu ordenamento; apreciamos o agradável, o elegante e o atraente - e muitas vezes depositamos muito mais confiança nesses juízos que na afirmação desqualificada de que algo é belo. Falar da beleza é adentrar um âmbito mais elevado, que se encontra suficientemente afastado de nossas preocupações cotidianas para só ser mencionado com certa hesitação. Aqueles que estão sempre louvando e buscando a beleza causam constrangimento, a exemplo do que se dá com aqueles que estão a todo momento exibindo sua crença religiosa. De certa forma, acreditamos que essas coisas devem ser reservadas para momentos elevados, e não manifestadas quando se está acompanhado ou durante o jantar.

Uma rua humilde, mas harmoniosa: Barn Hill, Stamford.

Sem dúvidas, poderíamos concordar que ser agradável, expressivo, elegante e tudo o mais é o mesmo que ser belo nessa mesma medida - e apenas nela, jamais na medida a que nos conduziriam Platão, Plotino ou Walter Pater ao expressarem nossos compromissos estéticos. Admitindo isso, estaríamos defendendo o senso comum estético. No entanto, o senso comum também aponta para a fluidez de nossa linguagem. "Ela é muito bonita! Isso mesmo: bonita!" é uma declaração convincente; no entanto, assim também o é "Ela é muito bem-apessoada, mas não chega a ser *bonita".* O deleite é mais importante que os termos utilizados para expressá-lo e, em certa medida, os próprios termos não estão ancorados em nada, sendo empregados mais para sugerir um efeito que para assinalar as qualidades que lhe dão origem.

Dois conceitos de beleza

Como consequência, julgar a beleza não é apenas declarar uma preferência: esse juízo exige um ato de atenção. Além disso, ele pode ser expresso de diversas formas. Menos importante que o veredito final é a tentativa de demonstrar o que é correto, adequado, digno, atraente e expressivo no objeto - em outras palavras, a tentativa de identificar o aspecto da coisa que reclama a nossa atenção. A palavra "beleza" pode muito bem não aparecer em nossas tentativas de articular e harmonizar nossos gostos. Isso sugere a existência de uma diferença entre o juízo da beleza, visto como justificação do gosto, e a ênfase que se dá à *beleza* como forma especial de agradar esse juízo. Não há contradição nenhuma em afirmar que a partitura do *Mandarim Maravilhoso,* de Bartók, é rude, repugnante, talvez até feia, porém ao mesmo tempo trata-se de um dos triunfos dos primórdios da música moderna. Suas virtudes estéticas pertencem a uma ordem diferente das virtudes estéticas da *Pavane* de Fauré, cujo objetivo - alcançado - é apenas ser primorosamente bela.

Essa ideia pode ser expressa também pela distinção de dois conceitos de beleza. Em um deles, "beleza" significa o êxito estético; no outro, apenas certo *tipo* de êxito estético. Existem obras de arte que destacamos por sua beleza pura - obras que nos deixam "sem fôlego", como *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli; a "Ode a um Rouxinol", de Keats; ou a ária que Susanna entoa no jardim em *As Bodas de Fígaro*, de Mozart. Essas obras são às vezes descritas como "arrebatadoras", o que significa que exigem admiração e reverência e que nos enchem de um deleite despreocupado e reconfortante. E, visto que as palavras, no contexto do juízo estético, são vagas e incertas, frequentemente reservamos o termo "belo" para obras desse tipo, no intuito de sublinhar de modo especial o tipo de encanto arrebatador que exercem. Também nas paisagens e nas pessoas encontramos exemplos puros e de tirar o fôlego, os quais nos deixam atônitos e conseguem nos satisfazer apenas nos banhando com seu resplendor. Além disso, louvamos essas coisas por sua beleza "absoluta" - o que insinua que, se tentássemos analisar o efeito que elas exercem sobre nós, as palavras não dariam conta.

Poderíamos até mesmo chegar ao ponto de dizer, acerca de certas obras de arte, que elas são belas *demais*, que arrebatam quando deveriam inquietar, ou então que propiciam um encantamento onírico, quando o que se faz necessário é um gesto pungente de desespero. Poderíamos dizer isso, creio, do *In Memoriam*, de Tennyson, talvez até do *Réquiem* de Fauré - muito embora ambos sejam, cada qual à sua maneira, triunfos artísticos sublimes.

Tudo isso sugere que devemos tomar cuidado para não darmos demasiada atenção às palavras, inclusive àquela que define o tema deste livro. O que interessa, antes de mais nada, é um certo tipo de julgamento para o qual o termo técnico "estético" tem sido hoje comumente empregado. A sugestão de que poderia haver um valor estético supremo - ao qual se deveria reservar o termo "beleza" - é algo que devemos ter em mente. Por ora, contudo, é mais importante compreender a beleza em seu sentido geral, isto é, como objeto do juízo estético.

Meios, fins e contemplação

Há uma opinião comum - a qual é menos um chavão que um esforço teórico - segundo a qual se deve distinguir o interesse pela beleza do interesse por fazer as coisas. Não apreciamos as coisas belas apenas por sua utilidade, mas

também pelo que são em si mesmas - ou, de modo mais plausível, pela forma como *parecem* em si mesmas. “Com o bom, o verdadeiro e o útil”, escreveu Schiller, “o homem permanece tão somente na seriedade, mas com o belo ele *brinca*”. Apenas quando nosso interesse é completamente arrebatado por algo tal qual ele se mostra à nossa percepção é que começamos a falar de sua beleza, não importando o uso que lhe possa ser dado.

No século XVIII, esse pensamento deu origem a uma importante distinção entre as belas-artes e as artes úteis. As artes úteis, como a arquitetura, a tapeçaria e a carpintaria, possuem funções determinadas e podem ser julgadas de acordo com seu desempenho. No entanto, um edifício ou um tapete funcionais não são, por esse motivo, belos. Ao tratarmos a arquitetura como *arte* útil, estamos enfatizando outro aspecto dela, o aspecto que se encontra além da utilidade; estamos insinuando que uma obra arquitetônica pode ser apreciada não somente como meio que tem em vista determinado objetivo, mas também como um fim em si mesmo, isto é, como algo intrinsecamente significativo. Ao combaterem a distinção entre as belas-artes e as artes úteis *(les beaux arts et les arts utiles*), os pensadores do Iluminismo deram o primeiro passo rumo à concepção moderna que vê a obra de arte como algo cujo valor se encontra *nela mesma*, e não em seu objetivo. “Toda arte é inútil”, escreveu Oscar Wilde, porém não negou que a arte possui efeitos muito poderosos - e sua peça *Salomé* constitui um fantástico exemplo disso.

Dito isso, devemos reconhecer que a distinção entre o interesse estético e o interesse utilitário não é mais clara do que a linguagem utilizada para defini-la. O que exatamente querem dizer os que afirmam que estamos interessados numa obra de arte *por ela própria,* em virtude de seu valor *intrínseco,* como um *fim em si mesmo*? Esses termos são tecnicalidades filosóficas que não indicam qualquer contraste claro entre o interesse estético e a abordagem utilitarista que nos é imposta pelas necessidades das decisões cotidianas. Outras épocas não identificaram a diferença que hoje muitas vezes traçamos entre artes e ofícios. Nossa “poesia” vem do grego *poiesis,* que significa a habilidade de fazer coisas; a palavra romana *artes* abarcava todo tipo de empreendimento prático. Levar a sério nosso segundo chavão sobre a beleza é mostrar-se cético diante de toda a ideia do belo como âmbito isolado, incorrupto pelas praticabilidades mundanas.

Talvez não devamos nos inquietar demais por aquele ceticismo do senso comum. Mesmo que ainda não esteja claro o que entendemos por valor intrínseco, não encontramos dificuldades para compreender alguém que afirma, acerca de uma imagem ou uma obra musical que lhe agrada, que poderia contemplá-la ou escutá-la para sempre e que ela não tem, para ele, nenhuma finalidade além de si mesma.

Desejando o individual

Suponha que Rachel aponte para um dos pêssegos de uma tigela e diga: “Quero aquele pêssego”. Suponha ainda que você lhe entregue outro pêssego e ela retruque: “Não, é *aquele* que eu quero”. Você ficaria intrigado. Sem dúvida, se o objetivo fosse comê-lo, qualquer pêssego maduro serviria. “Mas o problema é esse”, diz ela: “Eu não quero comê-lo. Eu quero aquele pêssego em particular. Nenhum outro serve”. O que faz Rachel se sentir atraída por aquela fruta? O que explica a afirmação de que ela só quer *aquele* pêssego, nenhum outro?

Um dos fatores que explicariam esse estado de espírito é o juízo da beleza: “Eu quero aquele pêssego porque ele é extremamente belo”. Desejar algo por sua beleza é desejar esse *algo,* e não querer fazer algo com ele. Do mesmo modo, após ter conseguido, apalpado, revirado e examinado o pêssego de todos os ângulos possíveis, ela não poderia afirmar: “Ótimo, basta. Estou satisfeita”. Se o desejasse por sua beleza, seu desejo não poderia ser satisfeito, tal como não há nenhuma ação, processo ou algo do gênero que desse fim a ele. Ela pode querer examinar o pêssego por uma série de razões, quiçá até mesmo por razão nenhuma. Desejá-lo por sua beleza, porém, não é o mesmo que desejar inspecioná-lo: nesse caso, deseja-se contemplá-lo, o que está muito além da mera busca por informação ou da expressão de um apetite. Temos aqui um anseio sem objetivo, um desejo que não pode ser satisfeito porque não há nada que lhe poderia contentar.

Suponha agora que alguém ofereça a Rachel outro pêssego daquela mesma tigela declarando: “Pegue este. Também serve”. Isso não demonstraria sua incapacidade de entender o que a motiva? Rachel está interessada *naquilo*, isto é, naquela fruta específica que julga ser tão bela. Nenhum substituto pode satisfazer seu interesse, uma vez que se trata de um interesse num objeto individual, tal qual ele é. Se Rachel deseja a fruta com algum outro propósito - no intuito de comê-la, por exemplo, ou de lançá-la contra o homem que a está importunando -, outro objeto poderia ter servido. Nesse caso, seu desejo não se voltaria para aquele pêssego específico, mas para qualquer elemento de uma classe funcionalmente equivalente.

Esse exemplo se assemelha a outro fornecido por Wittgenstein em suas *Aulas sobre Estética.* Sento-me para escutar um quarteto de Mozart; minha amiga Rachel entra na sala, tira o disco e o substitui por outro - por um quarteto de Haydn, digamos - dizendo: “Escute isso. Servirá do mesmo modo”. Rachel demonstrou que não compreende meu estado de espírito. De modo nenhum meu interesse pelo Mozart poderia ser satisfeito por aquele Haydn - muito embora, claro, aquela obra de Mozart possa ser eclipsada pela obra deste.

Não é fácil formular com precisão o que está sendo dito aqui. Eu poderia ter escolhido Mozart como terapia por saber que ele sempre me ajudara a relaxar. Haydn poderia ser tão terapêutico quanto, e nesse sentido serviria como substituto adequado. Contudo, ele então o substituiria como *terapia*, e não como música - e assim eu poderia muito bem ter trocado Mozart por um banho quente ou por uma volta a cavalo, ambos igualmente eficazes para aliviar a tensão. Haydn, porém, não pode satisfazer meu interesse por Mozart, e isso pela simples razão de que meu interesse por Mozart é um interesse por *ele*, por aquilo mesmo que ele é, e não pelo objetivo a que serve.

Uma advertência

E arriscado levar muito a sério a distinção que o século XVIII traçou entre as belas-artes e as artes úteis. Por um lado, ela poderia sugerir que a utilidade de algo - de uma construção, uma ferramenta, um carro - deve ser completamente *subtraída* de todo julgamento de sua beleza. Ela parece insinuar que, para experimentar o belo, devemos nos concentrar na forma pura, isenta de qualquer utilidade. Isso, porém, ignora o fato de que o conhecimento da função é uma preliminar vital da experiência da forma. Suponha que alguém coloque sua mão num objeto incomum, o qual poderia ser uma faca, uma espátula para limpar cascos, um bisturi, um ornamento ou uma série de outras coisas. Suponha, também, que esta pessoa lhe peça para falar sobre a beleza do instrumento. Você poderia muito bem dizer que é incapaz de emitir um juízo sem saber para que o objeto serve. Descobrindo, então, se tratar de um tirador de botas, talvez dissesse: "De fato, como tirador de botas isso é algo muito belo; como faca, porém, trata-se de algo informe e tosco".

O arquiteto Louis Sullivan foi além, declarando que na arquitetura (e, como consequência, também nas outras artes úteis) a beleza surge quando a forma obedece a uma função. Em outras palavras, experimentamos a beleza quando percebemos como a função de algo resulta em seus traços observáveis e é neles comunicada. O *slogan* "a forma segue a função" tornou- -se, doravante, uma espécie de manifesto, convencendo uma geração inteira de arquitetos a tratar a beleza como subproduto da funcionalidade e não (tal qual afirmava o estilo Beaux-Arts, contra o qual Sullivan se rebelava) como um objetivo definidor.

Há, aqui, uma controvérsia importante cujos contornos só serão esclarecidos à medida que o raciocínio deste livro se desenvolver. Acresçamos, contudo, uma advertência à advertência, assinalando, com a permissão de Sullivan, a respeito da beleza arquitetônica a função segue a forma. Edifícios belos trocam de uso; construções meramente funcionais são derrubadas. A Santa Sofia, em Istambul, nasceu igreja, tornou-se quartel, estábulo, mesquita e, por fim, museu. Os *lofts* da Lower Manhattan passaram de armazéns a apartamentos, de apartamentos a lojas e (em alguns casos) de lojas a novos armazéns, conservando ao longo de todo esse tempo o seu charme e sobrevivendo precisamente por causa dele. É claro que o conhecimento da função *arquitetônica é* importante para o julgamento da beleza; no entanto, a função arquitetônica está presa ao objetivo estético: a coluna lá se encontra para conferir dignidade, para dar suporte à arquitrave, para erguer o edifício acima de sua entrada e, assim, dar-lhe lugar de destaque na rua, etc. Quando, portanto, levamos a beleza a sério, a função deixa de ser uma variável independente e é absorvida no objetivo estético. Essa é outra forma de enfatizar a impossibilidade de tratar a beleza de um ponto de vista puramente instrumental. Há sempre a exigência de abordá-la por si só, na condição de um objetivo que qualifica e limita qualquer outra intenção que possamos ter.

A beleza e os sentidos

Há uma antiga opinião segundo a qual a beleza é objeto de um deleite *sensorial,* e não intelectual, sendo sempre necessário, portanto, que os sentidos participem de sua apreciação. Desse modo, quando a arte tomou ciência de si no início do século XVIII, atribuiu a si mesma o nome de "estética", advindo do grego *aisthesis,* "sensação". Ao escrever que o belo é aquilo que agrada *imediatamente* e *sem conceitos*, Kant encheu de adornos filosóficos essa tradição de pensamento. Também Tomás de Aquino, na primeira parte da *Summa*, parece ter adotado essa ideia, definindo o belo como aquilo que é agradável ao olhar (*pulchra sunt quae visa placent).* Contudo, na segunda parte ele modifica o enunciado e escreve que "o belo só diz respeito à visão e à audição, visto serem elas os sentidos mais cognitivos *(maxirne cognoscitive)".* Isso sugere não apenas que ele não confinava o estudo da beleza ao sentido da visão, mas também que estava menos interessado no impacto sensorial da beleza do que em sua relevância intelectual, ainda que se trate aí de uma relevância que só pode ser apreciada pelos olhos ou pelos ouvidos.

O problema aqui parece simples: o prazer que advém da beleza é sensorial ou intelectual? Qual, então, seria a diferença entre os dois? O prazer de um banho quente é sensorial; o de um enigma matemático, intelectual. Entre ambos, contudo, existem milhares de posições intermediárias e, como consequência, o problema da posição ocupada pelo prazer estético nesse espectro tornou-se um dos mais debatidos na área da estética. Ruskin, numa famosa passagem de *Modem Painters*, diferenciou o interesse meramente sensorial, chamado por ele de *aesthesis*, do *verdadeiro* interesse artístico, ao qual deu o nome de *theoria*, "contemplação" em grego - sem desejar, porém, assimilar a arte à ciência ou negar que os sentidos estejam intimamente envolvidos na apreciação da beleza. A maioria dos pensadores evitou a inovação linguística de Ruskin e conservou o termo *aesthesis*, mas reconheceu que ele não indica uma disposição *puramente* sensorial.

Um belo rosto, uma bela flor, uma bela melodia, uma bela cor - todos estes são, de fato, objetos de uma espécie de desfrute sensorial, de fruição da visão ou do som de algo. Mas o que dizer do romance belo, do sermão belo, da bela teoria física ou da bela demonstração matemática? Se vincularmos demais a beleza de um romance a seu *som*, deveríamos ver o romance traduzido como uma obra completamente diferente daquela que lhe serviu de original, e fazer isso sem dúvida seria negar o que de fato é interessante nessa arte: o desenvolvimento da história, a divulgação controlada de informações sobre um mundo imaginário e as reflexões que acompanham o enredo e reforçam sua importância.

Do mesmo modo, se vincularmos demais a beleza aos sentidos, poderíamos questionar por que, de Platão a Hegel, tantos filósofos preferiram eliminar os sentidos do paladar, do tato e do olfato da experiência da beleza. Os aficionados por vinho e os *gourmets* não se dedicam a um tipo de beleza que lhes é próprio? Não existem aromas e sabores belos

tanto quanto existem visões e sons? A vasta literatura crítica dedicada à avaliação de pratos e vinhos não sugere uma íntima correspondência entre as artes do estômago e as artes da alma?

Eis, muito brevemente, a forma como eu responderia a essas reflexões. Ao apreciar uma história, certamente estamos mais interessados *naquilo que está sendo dito* que no caráter sensorial dos sons utilizados para expressá-lo. No entanto, se as histórias e os romances pudessem ser reduzidos à informação que contêm, seria inexplicável o fato de estarmos sempre voltando às palavras e relendo nossas passagens favoritas, permitindo que as frases penetrem nossos pensamentos muito depois de já termos assimilado o enredo. A ordem em que a história se desdobra, o suspense, o equilíbrio entre narrativa e diálogo e entre ambos e os comentários - todos esses são traços sensoriais, uma vez que dependem da expectativa e do alívio, tal como do desdobramento ordenado de uma narrativa em nossa percepção. Nessa medida, o romance de fato se destina aos sentidos, mas não na condição de um objeto do deleite sensorial, como um bom chocolate ou um vinho antigo de qualidade; antes, trata-se de algo apresentado, *por intermédio* dos sentidos, *à* mente.

Tomemos qualquer narrativa de Tchekhov. Não importa se, na tradução, todas as frases diferem por completo do original russo: elas continuam trazendo, em igual sequência, as mesmas imagens e acontecimentos; continuam sugerindo tanto quanto explicitam, escondendo tanto quanto revelam. Elas ainda seguem umas às outras de acordo com a lógica das coisas observadas, e não das coisas resumidas. A arte de Tchekhov captura a vida tal como ela é vivida e a destila em imagens que contêm tanto drama como uma gota de orvalho contém o céu. Ao acompanharmos uma história assim, construímos um mundo cuja interpretação é controlada, a todo momento, pelas visões e sons que imaginamos.

No que diz respeito ao paladar e ao olfato, parece-me que os filósofos acertaram ao colocá-los às margens de nosso interesse pela beleza. Gostos e cheiros não são capazes de proporcionar o tipo de organização sistemática que converte sons em palavras e tons. Podemos desfrutar deles, mas apenas de um modo sensual que pouco envolve nossa imaginação ou nosso pensamento. Eles não são, por assim dizer, intelectuais o bastante para estimular nosso interesse pela beleza.

Esses são apenas alguns indícios de conclusões que exigem um raciocínio muito mais elaborado do que me é permitido aqui. O que proponho é que, em vez de enfatizar o caráter "imediato", "sensorial" e "intuitivo" da experiência da beleza, examinemos a forma como determinado objeto *aparece aos nossos olhos* quando passamos por essa experiência. Quando nos referimos à natureza "estética" do prazer que advém do belo, é sua apresentação, e não sua sensação, o que temos em mente.

Interesse desinteressado

Se cotejarmos as observações acima com nossos seis chavões, podemos retirar uma conclusão temporária: declaramos que algo é belo quando sentimos prazer ao contemplá-lo por si só, na qualidade de objeto individual e na *forma em que ele se apresenta.* Isso se aplica até mesmo a objetos como paisagens e ruas, os quais não são propriamente individuais, mas misturas irrestritas de coisas. As realidades complexas são *enquadradas* pelo interesse estético - reunidas, por assim dizer, sob um olhar unificado e unificador.

É difícil estipular com precisão a data do advento da estética moderna. É inegável, porém, que o tema viu grande avanço com as *Characteristics* (1711) do terceiro conde de Shaftesbury, pupilo de Locke que veio a tornar-se um dos ensaístas mais influentes do século XVIII. Em sua obra, Shaftesbury explicitou as características peculiares do juízo da beleza à luz da postura *desinteressada* do juiz. Interessar-se pela beleza é colocar todos os outros interesses de lado, de modo que se possa atentar para a coisa em si. Kant (*Crítica do Juízo*, 1795) adotou essa convicção, construindo a partir da ideia do desinteresse uma teoria estética altamente carregada. Segundo ele, abordamos as coisas de maneira "interessada" sempre que as utilizamos como modo de satisfazer algum de nossos interesses; por exemplo, quando usamos um martelo para fincar um prego ou uma pessoa para levar uma mensagem. Os animais só apresentam atitudes "interessadas": em tudo eles são motivados por seus desejos, suas necessidades e seus apetites, tratando os objetos e os outros animais como instrumentos que os satisfazem. Nós, contudo, diferenciamos em nosso pensamento e nosso comportamento aquelas coisas que nos servem como meios e aquelas coisas que *são fins em si mesmas.* A certos objetos, dirigimos uma atenção que não é pautada pelo interesse, mas que se *dedica* inteiramente a eles.

Essa afirmação é controversa, sobretudo porque - como em todos os seus escritos - Kant está sutilmente nos persuadindo a endossar um sistema cujas consequências se estendem a tudo aquilo sobre o que pensamos. Ainda assim, podemos entender o que ele quer dizer por intermédio de um exemplo simples. Imagine uma mãe que nina seu bebê enquanto o encara com amor e prazer. Não dizemos que ela possui um *interesse* que o bebê satisfaz, como se qualquer outro pudesse fazer por ela o que faz aquele. O bebê não está a serviço de interesse nenhum, do mesmo modo como ela não tem em vista nenhuma *finalidade* que possa ser alcançada por intermédio da criança. É o bebê propriamente dito o seu interesse, isto é, ele é um objeto de interesse por si só. Se a mulher estivesse motivada por algum interesse seu - o interesse, digamos, de convencer alguém a empregá-la como babá -, o bebê em si não seria todo o foco de sua disposição. Qualquer outro neném que lhe permitisse fazer os ruídos e as expressões certas serviria. Um dos sinais da atitude desinteressada está em não olhar para o objeto como apenas um entre tantos substitutos possíveis. Obviamente, nenhum outro bebê "serviria" para a mãe, a qual dispensa todo o seu amor à criatura que tem nos braços.

Prazer desinteressado

Mostrar-se desinteressado por algo não é necessariamente carecer de interesse, e sim estar interessado de uma forma

específica. Muitas vezes dizemos, sobre aqueles que com generosidade ajudam o próximo em tempos de tribulação, que estes agem desinteressadamente, isto é, sem a motivação do egoísmo ou de qualquer outro interesse além daquele de fazer *exatamente isto*: ajudar o próximo. Essas pessoas demonstram um *interesse desinteressado.* Mas como isso é possível? Para Kant, isso não seria possível se todos nossos interesses fossem determinados pelos desejos; afinal, um interesse que nascesse de meu desejo almejaria a satisfação desse desejo, o que seria então um interesse *meu.* Interesses podem ser desinteressados, porém, se determinados (originados) tão somente pela razão.

Dessa afirmação - por si só controversa -, Kant retirou uma conclusão impressionante. Existe, afirmou ele, uma espécie de interesse desinteressado que nada mais é do que um interesse da razão: não se trata de um interesse meu, mas de um interesse da razão *em* mim. É assim que Kant explica a motivação moral. Quando deixo de perguntar o que quero e questiono o que devo, estou me afastando de mim mesmo e me colocando na posição de juiz imparcial. A motivação moral surge quando os próprios interesses são colocados de lado e a questão é abordada apenas pelo recurso à razão, isto é, pelo recurso a considerações que todo ser racional seria igualmente capaz de aceitar. Segundo Kant, a partir dessa postura de investigação desinteressada, somos inexoravelmente levados ao imperativo categórico, o qual nos diz para agirmos apenas de acordo com aquela máxima que podemos desejar como lei válida para todos os seres racionais.

Em outro sentido, porém, a motivação moral é *interessada:* o interesse da razão também é o princípio que determina minha vontade. "Estou me preparando para fazer algo, e esse algo é aquilo que a razão exige": eis o que traz implícito o verbo "dever". No caso do julgamento da beleza, somos pessoas *puramente* desinteressadas, abstraindo-nos das considerações práticas e atentando para o objeto com todos os desejos, interesses e objetivos suspensos.

Essa convincente ideia do desinteresse parece colocar em xeque nosso primeiro chavão, que se refere ao vínculo entre beleza e prazer. Quando determinada experiência me agrada, desejo repeti-la, e essa vontade é um interesse meu. Desse modo, o que viria a significar o *prazer* desinteressado? Como a razão sente prazer "em mim", e a quem de fato esse prazer pertence? Sem dúvida, deixamo-nos atrair pelos objetos belos do mesmo modo como deixamo-nos atrair por outras fontes de deleite, pelo prazer que elas proporcionam. A beleza não é a fonte do prazer desinteressado, mas apenas o objeto de um interesse universal: o interesse que temos pela beleza e pelo prazer que ela nos propicia.

Podemos ser mais indulgentes com o pensamento de Kant, porém, se fizermos a distinção dos prazeres. São vários os seus tipos, como percebemos ao comparar o prazer das drogas, o prazer de uma taça de vinho, o prazer de ver seu filho passando numa prova e o prazer de uma pintura ou de uma obra musical. Quando meu filho me diz que ganhou o prêmio de matemática da escola, sinto prazer; no entanto, trata-se aí de um prazer interessado, visto que advém da satisfação de um desejo que tenho - meu desejo, como pai, de ver o sucesso de meu filho. Quando leio um poema, meu prazer depende tão somente de meu interesse por *ele*, por aquele objeto que se encontra diante da minha mente. Outros interesses, é claro, *alimentam* meu interesse pelo poema: meu interesse por estratégia militar me leva *à Ilíada,* meu interesse por jardins me leva ao *Paraíso Perdido.* No entanto, o prazer que advém da beleza do poema é resultado do interesse por *ele*, por aquilo mesmo que ele é.

Posso ter lido um poema no intuito de fazer uma prova. Nesse caso, sinto prazer por tê-lo lido. Trata-se, mais uma vez, de um prazer interessado, nascido de meu interesse em *ter lido* o poema. Aprazo-me *porque* o li - e a palavra *porque* desempenha aqui um papel crucial na definição da natureza de meu deleite. Nossa linguagem reflete parcialmente essa complexidade do conceito de prazer: distinguimos o prazer que *advém de*, o prazer *em e o* prazer do *porquê.* Como afirmou Malcolm Budd: o prazer desinteressado jamais é o prazer *em um fato.* Do mesmo modo, segundo já pude afirmar, o prazer da beleza não é puramente sensorial, como aquele de um banho quente, muito embora sintamos prazer *num* banho quente. E, sem dúvida, não se trata do prazer causado por uma carreira de cocaína: este não é um prazer que se tem *na* cocaína, mas tão somente um prazer que *advém* dela.

O prazer desinteressado é uma espécie de prazer em. No entanto, ele se debruça sobre seu objeto e depende do pensamento: há uma "intencionalidade" específica, para empregarmos o termo técnico. O prazer num banho quente não depende de qualquer pensamento relacionado ao banho, e por isso jamais pode estar equivocado. Os prazeres intencionais, por sua vez, fazem parte da vida cognitiva: o prazer de ver meu filho vencer a prova de salto em distância se esvai quando descubro que o vencedor não foi meu filho, mas alguém parecido. Meu prazer inicial estava equivocado, e esses equívocos podem ir longe - como o equívoco do prazer que sente Lucrécia ao abraçar o homem que crê ser seu esposo, mas na verdade é Tarquínio, seu estuprador.

Os prazeres intencionais, portanto, constituem uma subclasse fascinante de prazeres. Eles estão plenamente integrados à vida da mente. Podem ser neutralizados pelo raciocínio e intensificados pela atenção. Ao contrário dos prazeres do comer e do beber, eles não nascem de sensações aprazíveis, mas desempenham um papel vital no exercício de nossas capacidades cognitivas e emocionais. O prazer na beleza é semelhante. No entanto, ele não é apenas intencional: é contemplativo, nutrindo-se da forma de seu objeto e renovando-se a partir dessa fonte.

Meu prazer na beleza é, portanto, como um dom oferecido ao objeto, que por sua vez é um dom oferecido a mim. Nesse aspecto, ele se assemelha ao prazer que as pessoas experimentam na companhia de seus amigos. Tal qual o prazer da amizade, o prazer na beleza é *curioso:* ele almeja compreender seu objeto e valorizar o que descobre. Desse modo, tende ao julgamento de sua própria validade. E, como todo juízo racional, este traz consigo o recurso implícito à comunidade de seres racionais. Foi isso o que quis dizer Kant ao afirmar que, no juízo de gosto, sou um "pretendente à concórdia", expressando meu juízo não como se fosse uma opinião privada, e sim um veredito vinculante com o qual concordariam todos os seres racionais, desde que fizessem o que estou fazendo e deixassem seus interesses de lado.

Objetividade

O que Kant afirma não é que o juízo de gosto *vincule* a todos, porém é *apresentado* assim por aquele que o emite. Essa é uma sugestão bastante impressionante, mas vem a ser confirmada pelos chavões que esbocei há pouco. Quando declaro que algo é belo, estou descrevendo *este objeto*, e não o que sinto com relação a ele - ou seja, estou fazendo uma afirmação, o que parece significar que os outros, caso vejam tudo corretamente, concordarão comigo. Além disso, a declaração de que algo é belo tem as características de um julgamento, um veredito, e seria plenamente aceitável que dele nos pedissem alguma justificativa. Posso não ser capaz de oferecer razões convincentes para meu juízo, mas se isso acontecer trata-se de algo que diz respeito a mim, e não ao julgamento. Talvez alguém mais experimentado na arte da crítica pudesse justificar o veredito. Como já pude afirmar, é questão muito controversa se as razões críticas são de fato *razões.* Para Kant, os juízos estéticos são universais, mas *subjetivos*: fundamentam-se na experiência imediata daquele que os emite, não num argumento racional. Ainda assim, não devemos ignorar o fato de que as pessoas estão a todo momento debatendo sobre questões de juízo estético e tentando alcançar uma espécie de acordo. Os desacordos estéticos não são confortáveis, ao contrário daqueles que dizem respeito aos alimentos (os quais não são tanto discórdias, mas diferenças). Quando se trata do ambiente construído, por exemplo, os desacordos estéticos são objetos de litígios violentos e de sanções legislativas.

Seguindo em frente

Partimos de alguns chavões sobre a beleza e passamos a uma teoria - aquela de Kant - que está longe de ser trivial e que, na verdade, é inerentemente controversa, procurando definir o juízo estético e atribuir-lhe uma função crítica na vida do ser racional. Não digo que a teoria de Kant esteja correta, mas ela serve como interessante ponto de partida para um tema que permanece tão controverso hoje quanto na época em que o filósofo escreveu sua terceira *Crítica.* Além disso, uma coisa é certa no raciocínio de Kant: a experiência da beleza, tal qual o juízo que ela emite, é uma prerrogativa dos seres racionais. Apenas criaturas como nós, com linguagem, autoconsciência, razão prática e juízo moral, podem se voltar para o mundo com esse olhar alerta e desinteressado, de modo a apropriar-se do objeto apresentado e aprazer-se *nele.*

Antes de continuarmos, porém, é importante abordarmos duas questões que até aqui evitei: a questão das origens evolutivas do senso de beleza e a questão, relacionada, que diz respeito ao lugar da beleza no desejo sexual.

2. A beleza humana

No primeiro capítulo deste livro, pude identificar um estado de espírito - aquele que participa de nosso confronto com a beleza - e um juízo que lhe parece estar implícito. Em seguida, analisei-o no intuito de mostrar como ele poderia explicar certos chavões sobre a beleza que todos nós reconheceríamos verdadeiros. Meu raciocínio foi inteiramente *a priori*, concentrando-se em distinções e observações que supunha evidentes a todo aquele que compreende os termos empregados para expressá-los. O que agora temos de examinar é se esse estado de espírito possui qualquer fundamento racional, se ele nos revela algo sobre o mundo em que vivemos e se seu exercício é parte da satisfação humana. Será essa, de todo modo, a abordagem filosófica de nosso tema.

Não se trata aqui, porém, da abordagem evolutiva dos psicólogos, os quais afirmam que nossos estados de espírito serão mais bem compreendidos se identificarmos tanto nossas origens evolucionárias como a contribuição que elas (ou uma versão anterior delas) podem ter dado às estratégias reprodutivas de nossos genes. Qual seria a forma mais provável de determinado organismo transmitir sua herança genética pelo exercício das emoções referentes aos objetos belos? Essa questão científica, ou aparentemente científica, é para muitos o resíduo relevante da estética - a única questão que resta hoje sobre a natureza ou o valor do sentimento do belo.

Consolidou-se, em meio aos psicólogos evolucionistas, uma controvérsia entre aqueles que admitem a possibilidade da seleção em grupo e aqueles, como Richard Dawkins, que insistem em que tal seleção se dá no plano do organismo individual, visto ser lá, e não no grupo, que os genes se reproduzem. Sem tomarmos partido nessa controvérsia, podemos reconhecer dois tipos abrangentes de estética evolutiva: um que revela o benefício coletivo associado ao senso estético e outro que declara que os indivíduos dotados de interesses estéticos possuem maior capacidade de transmitir seus genes.

O primeiro tipo de teoria é defendido pela antropóloga Ellen Dissanayake, que em *Homo Aestheticus* afirma que a arte e o interesse estético se assemelham aos rituais e festivais - desdobramentos da necessidade que o homem tem de "tornar especial", de retirar objetos, acontecimentos e relações humanas de seu uso cotidiano e fazer deles o foco da atenção coletiva. Esse "tornar especial" aumenta a coesão do grupo e também leva as pessoas a tratarem os objetos que de fato importam à sobrevivência da comunidade - trata-se do casamento, das armas, dos funerais ou cargos - como elementos de caráter público, dotados de uma aura que os protege da indiferença e da erosão emocional. A ânsia profundamente arraigada por "tornar especial" pode ser explicada à luz das vantagens que isso confere às comunidades humanas, mantendo-as unidas em tempos de ameaça e promovendo sua confiança reprodutiva nos períodos de florescimento pacífico.

Essa teoria é interessante e contém um elemento indubitavelmente verdadeiro; no entanto, é incapaz de explicar o que torna a estética diferente. Muito embora o senso do belo possa estar *enraizado* na necessidade coletiva de "tornar especial", a beleza é por si só um tipo particular de especial, que não deve ser confundido com o rito, o festival ou a cerimônia, ainda que às vezes todos esses possam contê-la. A vantagem que determinada comunidade obtém pelo endosso cerimonial das coisas que importam poderia ser obtida sem a experiência da beleza. São muitas as formas pelas quais as pessoas dão destaque a atividades cotidianas e lhes atribuem uma aura preciosa, por exemplo: por meio de eventos esportivos, como os jogos descritos por Homero; ou então por intermédio de rituais religiosos nos quais a presença solene dos deuses é evocada para que seja protegida alguma instituição ou prática que necessite de endosso coletivo. Do ponto de vista da antropologia, o esporte e a religião estão muito próximos do senso de beleza; da perspectiva filosófica, porém, suas diferenças são tão importantes quanto os elos. Quando as pessoas dizem que o futebol é um "jogo bonito", elas o estão descrevendo do ponto de vista do espectador, tratando-o como um fenômeno quase estético. Por si só, na condição de exercício competitivo em que habilidade e força são colocadas à prova, o esporte é relevantemente diferente da arte e da religião, e cada um dos três fenômenos possui seu próprio sentido especial na vida dos seres racionais.

Uma objeção semelhante poderia ser levantada contra a teoria, mais individualista, proposta por Geoffrey Miller em *A Mente Seletiva* e subscrita por Steven Pinker em *Como a Mente Funciona*. Segundo ela, o senso de beleza surgiu como resultado do processo de seleção sexual - sugestão feita originalmente por Darwin em *A Descendência do Homem.* Após o acréscimo que lhe deu Miller, a teoria insinua que, ao fazer-se belo, o homem está fazendo o mesmo que o pavão faz ao exibir sua cauda: emitindo um sinal de sua adequação reprodutiva. A isso a mulher responde tal qual a pavoa, convidando o parceiro pelo bem de seus genes (muito embora não esteja ciente de fazê-lo). Sem dúvida, a atividade estética do homem é mais complexa que as exibições instintivas das aves. Os homens não apenas utilizam plumas e tatuagens, eles pintam retratos, escrevem poemas, entoam canções. No entanto, todas essas coisas são sinais de força, engenhosidade e talento, sendo portanto indícios confiáveis de adequação reprodutiva. As mulheres são tomadas pelo espanto, pela admiração e pelo desejo quando se veem diante desses gestos artísticos. Assim a Natureza segue seu curso rumo ao triunfo mútuo dos genes que carregam suas mensagens duradouras.

No entanto, está claro que atividades vigorosas isentas de criatividade artística serviriam do mesmo modo a essa estratégia genética. Desse modo, ainda que tal explicação seja verdadeira, ela não permitirá que identifiquemos o que é específico ao sentimento da beleza. Mesmo se a cauda do pavão e a *Arte da Fuga* tenham ancestrais comuns, a avaliação suscitada por uma é completamente diferente da avaliação que se volta para a outra. Após o raciocínio desenvolvido no primeiro capítulo, deve estar claro que apenas os seres racionais possuem interesses estéticos e que sua racionalidade se deixa envolver tanto pela beleza quanto pelo juízo moral e pela crença científica.

Uma questão de lógica

O sentimento da beleza pode bastar para que a mulher selecione determinado homem em virtude de sua adequação reprodutiva; contudo, não se trata aí de um elemento necessário. O processo de seleção sexual poderia ter ocorrido sem *essa* forma de olhar para outro indivíduo. Portanto, visto sermos incapazes de deduzir que o sentimento da beleza se fez necessário para o processo de seleção sexual, não podemos utilizar esse processo como explicação conclusiva do sentimento da beleza - e muito menos como uma forma de decifrar o que esse sentimento *significa*. Algo mais precisa ser acrescido, referente à especificidade do juízo estético, para que possamos ter uma imagem clara do lugar que ocupam a beleza e a resposta que lhe damos na evolução da espécie. Além disso, esse algo mais deveria levar a sério fatos como o de que os homens apreciam as mulheres por sua beleza tanto quanto - quiçá mais - as mulheres apreciam os homens; de que mulheres também têm participação ativa na produção da beleza, seja na arte, seja na vida cotidiana; de que as pessoas associam a beleza a seus esforços e aspirações mais elevados, sentem-se perturbadas por sua ausência e julgam certo grau de acordo estético essencial à vida em sociedade. Do jeito que se apresenta, a psicologia evolutiva da beleza fornece um retrato do ser humano e da sociedade em que o elemento estético encontra-se privado de sua intencionalidade específica e dissolvido em generalidades vagas, as quais negligenciam a posição peculiar do juízo estético na vida do agente racional.

Não obstante, ainda que a descrição feita por Miller pouco esclareça o sentimento que busca explicar, não deixa de ser sensato crer na existência de *algum* vínculo entre a beleza e o sexo. Talvez nos equivoquemos ao buscar uma conexão causal entre esses dois aspectos da condição humana. Talvez eles tenham uma ligação muito mais íntima do que parece. Talvez ocorra aquilo que Platão tão veementemente defendia, colocando o sentimento da beleza como componente central do desejo sexual. Se assim o for, essa afirmação certamente tem implicações que não se limitam à compreensão do desejo, mas se estendem também à teoria da beleza. De modo particular, deve lançar dúvidas sobre a visão de que nossa atitude perante a beleza é intrinsecamente desinteressada. Haverá atitude mais interessada do que o desejo sexual?

Beleza e desejo

Não era sobre o sexo e a diferença sexual tal qual os entendemos hoje que Platão escrevia, mas sobre *eros*, aquele impulso devastador que, segundo ele, se mostra de maneira mais significativa entre pessoas do mesmo sexo e é experimentado especialmente por um homem mais velho que se vê motivado pela beleza de um(a) jovem. Os gregos viam *eros* como uma força cósmica, a exemplo do amor que, segundo Dante, “move o sol e as outras estrelas”. A descrição que Platão dá à beleza no *Fedro* e no *Banquete*, portanto, parte de outro chavão:

7. Quando em uma pessoa, a beleza estimula o desejo.

Platão acreditava que esse desejo é tanto real como uma espécie de erro, muito embora se trate de um erro que nos revela algo importante sobre nós mesmos e o cosmos. Afirmam alguns que a beleza não estimula o desejo; antes, seria o desejo a evocá-la: ao desejar alguém, julgo-o belo, sendo esta uma das formas pelas quais a mente, para utilizarmos a metáfora de Hume, “se espalha sobre os objetos”. No entanto, isso não reflete com precisão a experiência da atração sexual. Seus olhos são cativados pelo homem belo ou pela bela mulher, e é desse momento em diante que o desejo se consolida. Pode ser que haja uma forma de desejo sexual mais madura, nascida do amor e capaz de ver beleza nos traços, não mais jovens, de um companheiro para a vida toda. Porém, certamente não era esse o fenômeno que Platão tinha em mente.

Qualquer que seja o modo como encaramos a questão, o sétimo chavão cria um problema para a estética. Na esfera da arte, a beleza é objeto de contemplação, não de desejo. Apreciar a beleza de uma pintura ou de uma sinfonia não é o mesmo que se sentir tentado a uma atitude concupiscente; e, se por questões financeiras eu me sinta inclinado a roubar um quadro, seria completamente impossível sair da sala de concertos com uma sinfonia no bolso. Isso não indicaria a existência de dois tipos de beleza: a beleza das pessoas e a beleza da arte? Ou antes indicaria que o desejo suscitado pela visão da beleza humana é uma espécie de equívoco, tendendo a ser a atitude contemplativa, em todas as suas formas, nossa real postura diante dela?

Eros e o amor platônico

Platão se viu atraído para a segunda resposta. Ele identificou *eros* como a origem tanto do desejo sexual quanto do amor pela beleza. *Eros* é uma espécie de amor que busca unir-se a seu objeto e copiá-lo - como no caso dos homens e das mulheres, que fazem cópias de si mesmos por meio da reprodução sexual. Além dessa forma básica (segundo Platão) de desejo erótico, existe ainda uma forma superior, na qual o objeto do amor não é possuído, mas contemplado, e na qual o processo de reprodução não se dá no âmbito dos particulares concretos, e sim no das ideias abstratas - o âmbito das “formas”. Ao contemplar a beleza, a alma emerge de seu mergulho nas coisas meramente sensuais e concretas e ascende a uma esfera superior em que não é o homem belo o que é estudado, mas a forma da beleza propriamente dita, a qual adentra a alma como posse verdadeira do mesmo modo como as ideias em geral se reproduzem na alma de quem as compreende. Esse modo superior de reprodução faz parte das aspirações à imortalidade, objetivo supremo da alma neste mundo. Esta alma, porém, vê-se impedida por seu apego exagerado à

forma inferior de reprodução, a qual nada mais é do que uma forma de aprisionamento no aqui e no agora.

Segundo Platão, em sua forma comum o desejo sexual envolve o desejo de possuir o que é mortal e transitório e, portanto, também a escravização do aspecto inferior da alma, aquele que está imerso na imediação sensorial e nas coisas deste mundo. O amor à beleza é na verdade um sinal que nos instiga a deixar para trás esse apego sensitivo e a iniciar a ascensão da alma rumo ao mundo das ideias, no qual ela tomará parte na versão divina da reprodução, isto é, no entendimento e na transmissão das verdades eternas. É esse o verdadeiro amor erótico, o qual se manifesta no casto apego entre homem e menino - apego em que o homem assume o papel de professor, supera seus sentimentos voluptuosos e encara a beleza do garoto como objeto de contemplação, isto é, como um exemplo, no aqui e no agora, da ideia eterna do belo.

Essa poderosa compilação de ideias teve um longo futuro. Sua forma embriagante de misturar o amor homoerótico com a carreira dos mestres e com a redenção da alma mexeu com o coração de professores (em especial *dos* professores) durante séculos. Além disso, aversão heterossexual do mito platônico exerceu enorme influência sobre a poesia medieval e sobre as visões cristãs da mulher e da forma como ela deveria ser compreendida, inspirando assim algumas das mais belas obras de arte da tradição ocidental - do *Conto do Cavaleiro* e da *Vita Nuova*, de Chaucer e Dante, ao *Nascimento de Vênus,* de Botticelli, e aos sonetos de Michelangelo. No entanto, basta uma dose normal de ceticismo para que tenhamos a impressão de que há mais otimismo que verdade na visão platônica. Como um mesmo estado de espírito poderia ser tanto amor sexual por um menino quanto (após uma dose de autodisciplina) a contemplação deleitosa de uma ideia abstrata? Isso é o mesmo que afirmar que a vontade de comer um bife poderia ser satisfeita (após um pouco de aplicação mental) pela foto de uma vaca.

Contemplação e desejo

Não obstante, é bem verdade que o objeto do juízo estético e o objeto do desejo sexual podem ser declarados belos, muito embora suscitem interesses radicalmente diversos naquele que assim os descreve. Ao olharmos para o rosto de um idoso, dotado como é de dobras e rugas interessantes, de um olhar delicado e plácido e de uma expressão sábia e acolhedora, poderíamos dizer que se trata aí de um rosto belo. No entanto, também compreendemos que esse juízo difere do “Ela é linda!” proferido por um jovem desejoso. O jovem está *indo atrás* da menina; ele a deseja não apenas porque quer contemplá-la, mas também porque deseja abraçá-la e beijá-la. O ato sexual é descrito como a “consumação” desse tipo de desejo - muito embora não devamos achar que esse é necessariamente o objetivo almejado ou que ele dá termo à vontade, ao contrário do copo d’água que decreta o fim do anseio por ela.

No caso do idoso belo, não verificamos esse tipo de “ir atrás”: não existe qualquer agenda, qualquer desejo de possuir ou qualquer outro meio de obter algo a partir do objeto belo. O rosto do idoso se mostra repleto de significado para nós - e, se estamos buscando satisfação, nós a encontramos ali, naquilo mesmo que contemplamos e no ato mesmo da contemplação. É absurdo, sem dúvida, acreditar que esse estado de espírito equivale ao daquele jovem entusiasmado. Quando, no curso do desejo sexual, a beleza do companheiro é contemplada, o desejo é colocado de lado e absorvido num objetivo que é mais amplo e cuja sensualidade é menos imediata. É essa, na verdade, a relevância metafísica do olhar erótico: trata-se de uma busca pelo conhecimento, de uma intimação enviada à outra pessoa para que ela resplandeça em forma sensorial e se faça conhecida.

Por outro lado, a beleza sem dúvida instiga o desejo no momento do estímulo. Desse modo, o desejo não estaria *dirigido à* beleza de outrem? Seria o desejo de fazer algo *com* aquela beleza? Mas o que se *pode* fazer com a beleza de alguém? O amante satisfeito é tão incapaz de possuir a beleza de seu amado quanto aquele que a observa de longe, sem qualquer esperança. Essa foi uma das reflexões que inspiraram a teoria de Platão. O que nos move na atração sexual é algo que pode ser contemplado, mas jamais possuído. Nosso desejo poderia ser consumado e temporariamente extinto. Ele, porém, não se consome porque possuiu aquilo que o inspirara: o que o inspira se encontra sempre além de nosso alcance; é uma posse do outro que jamais pode ser partilhada.

O objeto individual

As teorias de Platão nos remetem à complicada ideia do desejo do individual. Suponha que você queira um copo d’água. Seu desejo, nesse caso, não se volta para um copo d’água *específico:* qualquer um serviria - na verdade, não precisaria nem mesmo ser um copo. Além disso, há algo que você quer fazer com aquela água: bebê-la. Em seguida, seu desejo estará *satisfeito,* será passado. Essa é a natureza normal de nossos desejos sensitivos: são indeterminados e se voltam para uma ação específica, a qual os satisfaz e ultima. Nada disso se aplica ao desejo sexual. O desejo sexual é determinado: você quer uma pessoa específica. As pessoas não são intercambiáveis enquanto objetos do desejo, ainda que venham a ser igualmente atraentes. Você pode desejar uma pessoa e depois outra - pode até mesmo desejar as duas ao mesmo tempo; no entanto, seu desejo por John ou Mary não pode ser satisfeito por Alfred ou Jane: cada desejo tem seu objeto específico, visto ser um desejo pela pessoa *como* o indivíduo que é, e não como exemplo de uma classe geral - muito embora, em outro plano, tudo se resuma à “classe”. Meu desejo por *este* copo d’água poderia ser satisfeito por *aquele*, uma vez que se volta não para aquela massa particular de água, e sim para o que a água é.

Em determinadas circunstâncias, seu desejo por alguém pode ser aliviado se você fizer amor com outra pessoa. Isso não significa, porém, que a segunda pessoa satisfez a mesma vontade que antes se voltava à primeira. Você não satisfaz determinado desejo sexual submergindo-o noutro, tal como não satisfaz o desejo de saber como um romance termina deixando-se entreter imprevisivelmente por um filme.

Do mesmo modo, não há nada específico que você queira fazer com a pessoa desejada e que constitua o conteúdo pleno de sua emoção. Existe, é claro, o ato sexual; porém, pode haver desejo sem que se queira isso, e o ato não *satisfaz* e dá termo à vontade do mesmo modo como beber satisfaz e dá fim ao desejo por água. Encontramos uma famosa descrição desse paradoxo em Lucrécio, que retrata os amantes na tentativa de se tornarem um, misturando seus corpos de todas as formas que o desejo é capaz de sugerir:

Na espuma tão extensa do desejo,
Ambos avançam, murmuram, arquejam,
E comprimidos dão ao outro a boca
Tal qual entrassem noutro peito à força -
Em vão: navega tão somente o corpo,
Jamais perfura, nem se perde noutro (...)

No ato sexual, não há um objetivo único a ser buscado e alcançado, tal como não há satisfação que dê fim ao processo: todos os objetivos são provisórios, temporários, deixando tudo fundamentalmente intato. Ademais, os amantes deixam-se sempre impressionar pelo desacordo entre o desejo e sua satisfação - a qual, longe de ser de fato uma satisfação, é na verdade uma breve trégua num processo que se renova sem cessar:

Cada qual outra vez se perderia
Não fosse o aluvião que os impedia;
Tudo tentam, mas nada jamais cura
A oculta dor do amor que assim perdura.

Isso nos remete à discussão do "por si só". Desejar um copo d'água geralmente é desejar fazer algo com ele. Ao mesmo tempo, porém, o desejo que uma pessoa sente por outra nada mais é do que isso: o desejo de alguém. Trata-se de querer um indivíduo, de um desejo que é expresso, mas jamais satisfeito ou anulado, pela intimidade sexual. Talvez isso tenha algo a ver com o lugar que a beleza ocupa no desejo sexual. A beleza nos convida a olhar para o objeto individual a fim de saborearmos sua presença. Além disso, essa atenção dispensada ao que é individual preenche a mente e as percepções do amante. É por isso que, aos olhos de Platão, *eros* parecia tão diferente dos anseios reprodutivos animais, os quais possuem a estrutura apetitiva da fome e da sede. Poderíamos dizer que os anseios animais expressam *impulsos* fundamentais nos quais é a necessidade, e não a escolha, que dá as cartas. *Eros*, por sua vez, não é um impulso, mas uma *seleção*, um olhar prolongado do eu para eu, que ultrapassa os anseios dos quais ele se origina e toma seu lugar entre nossos projetos racionais.

Isso ocorrerá ainda que nosso interesse erótico esteja arraigado - como claramente está - em tal impulso. O anseio reprodutivo que partilhamos com os outros animais subjaz a nossas aventuras eróticas de modo semelhante ao modo como nossa necessidade de coordenar os movimentos corporais subjaz ao interesse que nutrimos pela dança e pela música. A humanidade é uma espécie de operação de resgate prolongada, na qual os impulsos e as necessidades são alçados do reino dos apetites transferíveis e direcionados a um novo alvo, de modo que possam almejar indivíduos livres, selecionados e valorizados como "fins em si mesmos".

Belos corpos

Ninguém esteve mais ciente que Platão da tentação que se encontra no âmago do desejo: a tentação de transferir o interesse da pessoa para seu corpo, de desistir da tentativa moralmente exigente de possuir o outro como indivíduo livre para tratá-lo como mero instrumento de um prazer localizado. Platão não se expressou exatamente dessa forma, mas isso se encontra implícito em todos os seus escritos sobre o tema da beleza e do desejo. Existem, segundo ele, uma forma vil de desejo cujo objetivo é o corpo, e uma forma superior cujo objetivo é a alma e - por meio dela - a esfera eterna de que nós, seres racionais, descendemos.

Não precisamos aceitar a perspectiva metafísica para reconhecer o que há de verdadeiro no raciocínio de Platão. Existe uma diferença, com a qual estamos todos familiarizados, entre o interesse no corpo de uma pessoa e o interesse na pessoa *corporificada.* O corpo é uma mistura de partes corporais; a pessoa corporificada é um ser livre que se revela na carne. Quando falamos de um corpo humano bonito, estamos nos referindo à bela corporificação de alguém, e não a um corpo considerado apenas corpo.

Isso fica claro se nos voltarmos para uma de suas partes específicas, como o olho ou a boca. E possível ver a boca como mera abertura, um buraco na carne pelo qual algumas coisas são engolidas e da qual outras jorram. Um cirurgião poderia ver a boca assim ao tratar uma enfermidade, mas não é essa a maneira como a vemos quando estamos frente a frente com outra pessoa. Para nós, a boca não é uma abertura pela qual os sons surgem, e sim algo falante, inseparável do "eu" que lhe dá voz. Beijar essa boca não é comprimir uma parte do corpo contra outra, mas tocar a outra pessoa em seu próprio eu. E por isso que o beijo é comprometedor: trata-se do movimento de um eu a outro e da *convocação* desse outro à superfície de seu ser.

As boas maneiras à mesa ajudam a conservar a percepção da boca como uma das janelas da alma, e isso até mesmo quando do ato de comer. É por isso que as pessoas se esforçam para não falar de boca cheia ou para não deixar que a comida caia da boca sobre o prato. Esse é também o porquê de terem sido inventados a faca e os palitos e o porquê de

os africanos, ao comerem com os dedos, modelarem tão graciosamente as mãos, de modo a fazer que a comida passe intata à boca: ela assim preserva seu aspecto sociável à medida que o alimento é ingerido.

Esses fenômenos são conhecidos, muito embora seja difícil descrevê-los. Lembre-se da sensação enjoativa que se tem ao descobrir, repentinamente e por quaisquer razões, uma *parte do corpo* onde até então o que se via era uma pessoa corporificada. É como se naquele momento o corpo se tornasse *opaco*. O ser livre desapareceu por trás de sua própria carne, a qual não mais é a pessoa propriamente dita, mas somente um objeto, um instrumento. Quando o obscurecimento da pessoa por seu corpo é produzido deliberadamente, estamos no campo da obscenidade. O gesto obsceno é um gesto que revela o corpo como corpo puro, destruindo assim a experiência da corporificação. Ficamos enojados diante da obscenidade pelo mesmo motivo que Platão se enojava diante do desejo físico: ela envolve, por assim dizer, o eclipse da alma pelo corpo.

Essas reflexões sugerem algo importante acerca da beleza física. A beleza que distingue o ser humano deriva de sua natureza como corporificação. Sua beleza não é a beleza de uma boneca; ela não se resume a sua forma e proporção. Quando vemos a beleza humana representada numa estátua como a de “Apoio Belvedere” ou de “Dafne”, de Bernini, o que se representa ali é a beleza de uma pessoa - de uma carne que é animada pela alma individual e que comunica individualidade em todas as suas partes. Quando o herói do conto de Hoffmann se apaixona pela boneca Olympia, o efeito tragicômico se deve inteiramente ao fato de a beleza de Olympia pertencer somente à imaginação, esvaindo-se à medida que o mecanismo do brinquedo é desativado.

Isso é de grande relevância para a discussão da arte erótica, mas já nos encaminha para uma observação importante. Independentemente de atrair a contemplação ou de instigar o desejo, a beleza humana é sempre vista de modo pessoal. Ela reside de maneira muito peculiar naqueles traços - no rosto, nos olhos, nos lábios, nas mãos - que atraem o olhar durante as relações pessoais, permitindo que nos relacionemos uns com os outros de eu para eu. Embora possa haver modas que digam respeito à beleza humana e culturas distintas adornem o corpo de maneiras diferentes, os olhos, a boca e as mãos possuem um encanto universal. São esses, afinal, os traços pelos quais a alma resplandece e se faz conhecida.

Almas belas

Na *Fenomenologia do Espirito*, Hegel dedica uma seção inteira à “alma bela”, debruçando-se sobre temas familiares ao romantismo literário de sua época - de modo particular, aos escritos de Goethe, Schiller e Friedrich Schlegel. A alma bela tem ciência do mal, mas afasta-se dele em postura de clemência - clemência para com os outros, o que também é um ato de clemência para consigo mesma. Ela vive sob o medo de macular sua pureza interior por meio de um envolvimento demasiadamente direto com o mundo real, preferindo por sua vez meditar sobre seus sofrimentos em vez de curar-se por suas obras. O tema da alma bela foi retomado por autores subsequentes, na literatura do século XIX, sendo muitas as tentativas de retratar ou criticar seu tipo humano cada vez mais comum. Mesmo hoje não é raro ouvirmos alguém afirmar que determinada pessoa possui uma “bela alma”, indicando assim que sua virtude é mais um objeto de contemplação que uma força real no mundo.

Esse episódio da história intelectual nos recorda do modo como a ideia da beleza adentra o juízo das pessoas. A busca pela beleza toca todo aspecto daquele de quem nos afastamos - por mais breve que seja o momento e quaisquer que sejam os motivos - a fim de evitar um envolvimento direto e de inseri-lo no âmbito de nosso olhar contemplativo. No momento em que outra pessoa se torna importante para nós, fazendo-nos sentir em nossa vida a atração gravitacional de sua existência, ficamos em certa medida deslumbrados por sua individualidade. De tempos em tempos, hesitamos em sua presença e permitimos que o fato incompreensível de sua existência no mundo se revele a nós. Se, então, depositamos nosso amor e confiança naquela pessoa, se sentimos o conforto de sua companhia, nosso sentimento, nesses instantes, se assemelha ao sentimento da beleza - um endosso puro do outro, cuja alma resplandece em seu rosto e seus gestos do mesmo modo como a beleza resplandece numa obra de arte.

Não surpreende, portanto, que tantas vezes utilizemos a palavra “belo” para descrever o aspecto moral das pessoas. Como no caso do interesse sexual, o juízo da beleza possui um componente irredutivelmente contemplativo. A alma bela é uma alma cuja natureza moral se faz perceptível, não é apenas um agente moral, mas uma *presença* moral, dotada do tipo de virtude que se revela ao olhar que contempla. Podemos sentir a presença de uma alma assim quando vemos um interesse abnegado em ação - como no caso da Madre Teresa. Podemos senti-lo, ainda, ao partilharmos do pensamento de outra pessoa - ao lermos, por exemplo, os poemas de São João da Cruz ou os diários de Franz Kafka. Nesses casos, a valorização moral e o sentimento da beleza encontram-se inextricavelmente associados, e ambos têm como alvo a individualidade da pessoa.

A beleza e o sagrado

Razão, liberdade e autoconsciência são nomes atribuídos a uma mesma condição: a da criatura que não apenas pensa, sente e faz, mas também questiona - *o que* pensar, *o que* sentir, *o que* fazer? Essas perguntas estimulam uma perspectiva única acerca do mundo físico. Olhamos para o mundo em que nos encontramos desde sua própria margem, isto é, do ponto de vista de onde *eu* estou. Estamos no mundo tanto quanto não estamos, e procuramos compreender o sentido desse fato peculiar com imagens da alma, da psique, do eu ou do “sujeito transcendental”. Tais imagens não resultam apenas da filosofia: elas surgem naturalmente ao longo de uma vida, quando a capacidade de justificar e criticar nossos pensamentos, crenças, sentimentos e ações constitui a base da ordem social que faz de nós o que somos.

O ponto de vista do sujeito é, portanto, um traço essencial da condição humana, e a tensão entre esse ponto de vista e o mundo dos objetos está presente em muitos dos aspectos distintivos da vida do homem.

Ela está presente em nossa experiência da beleza humana. Encontra-se, também, numa experiência que tem deixado os antropólogos intrigados por mais de dois séculos e que parece ser universalmente humana: a experiência do sagrado. Em diversos períodos de todas as civilizações, as pessoas dispensaram tempo e energia a elementos sagrados. E, tal como a beleza, o sagrado inclui todo tipo de objeto. Há palavras sagradas, gestos sagrados, ritos sagrados, roupas sagradas, locais sagrados, épocas sagradas. Os elementos sagrados não são deste mundo: antes, são isolados da realidade comum e não podem ser tocados e pronunciados sem ritos de iniciação ou sem o privilégio do ofício religioso. Meter-se com eles sem alguma preparação purificadora é correr o risco de cometer sacrilégio - é dessacralizar e macular o que é santo arrastando-o para a esfera dos acontecimentos corriqueiros.

As experiências que se concentram no sagrado encontram correspondentes no senso da beleza e no desejo sexual. Talvez nenhuma experiência sexual diferencie de maneira tão clara os homens dos animais do que a experiência do ciúme. Os animais competem por parceiros e lutam por eles. Quando, porém, a vitória se consolida, o conflito tem fim. O amante ciumento pode ou não brigar, mas a luta não exerce qualquer influência sobre sua experiência, que é uma experiência de profunda humilhação e consternação existencial. Aos seus olhos, o amado foi maculado ou dessacralizado, tornou-se, de certa maneira, obsceno - do mesmo modo como Desdêmona, não obstante sua inocência, se torna obscena aos olhos de Otelo. Esse fenômeno corresponde ao senso de dessacralização que acompanha o uso equivocado de elementos sacros. Algo distante e intocável foi violado. O romance medieval *Troilo e Créssida* descreve a “degradação” de Créssida, que passa da condição de divindade insubstituível à condição de bem trocável. Do mesmo modo, a experiência de Troilo - tal qual descrita pelos romancistas medievais (incluindo Chaucer) - é de dessacralização: aquilo que lhe era mais belo foi corrompido, e seu desespero é comparável àquele expresso em Lamentações de Jeremias com relação à dessacralização do templo em Jerusalém. (Alguns poderiam objetar que se trata aí de uma experiência especificamente *masculina*, ocorrida em sociedades nas quais as mulheres se destinam ao casamento e aos trabalhos domésticos. Tenho para mim, contudo, que algo parecido com a consternação de Troilo existirá em todo e qualquer lugar em que amantes de ambos os sexos reivindiquem exclusividade sexual, uma vez que tais reivindicações não são contratuais, e sim *existenciais.)*

Os elementos sagrados são elementos deslocados, isolados e intocáveis (ou então tocáveis apenas mediante ritos de purificação). Essas qualidades se devem à presença, neles, de certa força sobrenatural - de um espírito que fez deles sua propriedade. Ao vermos determinados locais, construções e artefatos como sagrados, estamos projetando sobre o mundo material a experiência que recebemos uns dos outros, quando a corporificação se torna uma “presença real” e, então, passamos a perceber o outro como algo intocável e proibido. A beleza humana coloca o sujeito transcendental diante de nossos olhos e ao nosso alcance. Ela tem sobre nós o impacto das coisas sagradas, o impacto de algo que é mais facilmente profanável que possuído.

Infância e virgindade

Se levarmos essas reflexões a sério, reconheceremos que a nosso sétimo chavão é imposto um obstáculo moral. Dificilmente haverá alguém que não se deixe comover pela beleza da criança de formação perfeita. No entanto, todos ficam chocados ante o pensamento de que essa beleza deveria estimular um desejo distinto daquele de dar afagos e conforto. Nessas circunstâncias, qualquer sinal de excitação é transgressor. Não obstante, a beleza de uma criança pertence ao mesmo gênero de beleza de um adulto desejável e é totalmente diferente da beleza de um rosto envelhecido, formado, por assim dizer, ao longo de uma vida inteira de provações morais.

Essa sensação de proibição não se aplica somente às crianças. Com efeito, segundo sugerirei no Capítulo 7, ela é parte integrante do sentimento sexual maduro e subjaz ao profundo respeito pela virgindade que encontramos não apenas nos textos clássicos e bíblicos, mas também na literatura de todas as religiões articuladas. Não há tributos maiores à beleza humana que as imagens medievais e renascentistas da Virgem Santa: uma mulher cuja maturidade sexual é expressa em sua maternidade e que ainda assim permanece intocável, quase indistinguível, como objeto de veneração, da criança que carrega nos braços. Jamais subjugada por seu corpo como as outras, Maria permaneceu como símbolo do amor ideal entre pessoas corporificadas - um amor que é ao mesmo tempo humano e divino. A beleza da Virgem é um símbolo de pureza, e por essa mesma razão é isolada, num mundo próprio, da esfera do apetite sexual. Essas reflexões remetem à ideia original de Platão: a beleza não apenas nos convida ao desejo, mas também nos exorta a renunciá- lo. Na Virgem Maria, portanto, encontramos em forma cristã a concepção platônica que vê a beleza como guia para uma esfera que está além do desejo.

Tudo isso indica que nosso sétimo chavão deve ser reescrito de maneira mais circunspecta, de modo a distinguir os vários interesses que temos pela beleza humana:

> 7. É traço não acidental da beleza humana o fato de ela estimular o desejo.

Essa verdade é perfeitamente compatível com a observação de que o desejo é inerentemente constrangido por proibições. De fato, ao pressionar contra elas, a experiência da beleza humana desvela à nossa visão uma outra esfera - divina, mas não menos humana -, em que a beleza se encontra além do desejo, como símbolo de redenção. É essa a esfera que Fra Lippo Lippi e Fra Angelico retrataram nas pinturas da “Virgem” e do “Menino” e que Simone Martini capturou, na monumental *Anunciação,* ao registrar o instante sublime de surpresa e consentimento.

Ave Maria, gratia plena

Simone Martini, *Anunciação*, 1333, Galleria degli Uffizi, Florença.

Beleza e encanto

A ideia do sagrado nos leva ao ponto mais alto da escala da beleza, e nesse caso seria prudente descermos um ou dois degraus e recordarmos nosso segundo chavão, em que a beleza é uma questão de graduação. É bem verdade que a beleza humana - a beleza da verdadeira Vênus ou do verdadeiro Apoio - pode evocar todos os epítetos que naturalmente pertencem ao divino. No entanto, a maioria das pessoas é bela num grau menor, e a linguagem empregada para descrevê-las se vale de uma série de predicados mais comedidos: agradável, cativante, encantador, adorável, atraente. Ao utilizarmos esses termos, expressamos menos uma descrição concreta que uma resposta. Nossa reação à beleza humana é variada e, com frequência, um tanto cordial: raras são as vezes em que sentimos a paixão urgente que Platão recorda com sua teoria do *erõs* ou que Thomas Mann evoca ao descrever, de forma aterradora, a destruição de Mut-em-enet, mulher de Potifar, pela beleza do intocável José.

Interesse desinteressado

No último capítulo, exprimi certa simpatia pela visão de que o juízo da beleza procede de um "interesse desinteressado" e expressa esse interesse. No entanto, neste capítulo temos explorado o papel que a beleza desempenha em estados de espírito profundamente *interessados* - da maneira como as pessoas se interessam umas pelas outras. Haveria portanto dois tipos de beleza? Seria o julgamento dela, então, ambíguo? Por ora, respondo que não. O juízo da beleza, mesmo quando no contexto do desejo sexual, focaliza-se em como algo *se apresenta* à mente contemplativa. O fato de o belo inspirar o desejo não surpreende, uma vez que a beleza reside na apresentação de um indivíduo e o desejo anseia pelo individual e deleita-se na forma de outrem tal qual ela se apresenta. No entanto, a beleza não é um *objeto* do desejo que inspira. Além disso, nossa atitude diante dos indivíduos belos isola-os dos desejos e interesses corriqueiros, a exemplo do que acontece com os elementos sagrados, que são isolados na condição de coisas que só podem ser tocadas e utilizadas quando todas as formalidades são executadas e finalizadas.

De fato, não seria absurdo sugerir que o belo e o sagrado estão vinculados em nossas emoções e que ambos se originam na experiência da corporificação, cuja intensidade encontra seu pico em nossos desejos sexuais. Desse modo, tomando um caminho diferente, chegamos a uma reflexão que poderíamos atribuir, sem muito anacronismo, a Platão: o interesse sexual, o senso do belo e a reverência pelo sagrado são estados de espírito vizinhos, os quais nutrem uns aos outros e crescem a partir de uma raiz comum. E, se deve existir uma *verdadeira* psicologia evolutiva da beleza, essa ideia precisa ser incluída entre suas premissas. Por outro lado, o caminho que nos conduz a essa ideia não reduziu o humano ao animal nem o racional ao instintivo. Chegamos ao elo entre sexo, beleza e sagrado mediante a reflexão sobre a natureza distintivamente humana de nosso interesse por esses fatores e mediante a rigorosa inserção deles na esfera da liberdade e da escolha racional.

3. A beleza natural

Ao longo do século XVIII, quando os filósofos e escritores começaram a atentar para o tema da beleza, não foi a arte nem as pessoas o que dominou seu pensamento, e sim a natureza e as paisagens. Em certa medida, isso refletia as novas circunstâncias políticas, os meios de transporte aprimorados e a crescente ciência da vida no campo. Os literatos viam com nostalgia uma relação mais simples e, segundo criam, inocente com o mundo natural do que aquela de que desfrutavam em seus gabinetes isolados. Além disso, a ideia da natureza como objeto a ser contemplado, e não utilizado ou consumido, propiciava certo consolo àqueles para quem os lenitivos da religião se tornavam cada dia mais implausíveis e remotos.

Universalidade

No entanto, havia ainda uma razão filosófica a motivar esse interesse pela beleza natural. Se ela deveria ter lugar entre os objetos da filosofia, a beleza - ou sua busca - deveria ser então um universal humano. Kant estava de acordo com Shaftesbury ao pressupor que o gosto é comum a todos os homens - uma faculdade arraigada naquela mesma capacidade de raciocinar que nos distingue do restante da natureza. Todos os seres racionais, cria ele, são capazes de emitir juízos estéticos; e, numa vida adequadamente vivida, o gosto é um componente crucial.

Contudo, muitos parecem viver num vácuo estético, preenchendo seus dias com cálculos utilitários e ignorando que estão deixando de lado a vida superior. Kant negaria isso. As pessoas, afirmou, só parecem viver num vácuo estético para aqueles que acreditam que o juízo estético deve ser exercido numa área específica, como a música, a literatura ou a pintura. A avaliação das artes, porém, nada mais é do que um exercício secundário do interesse estético. O principal exercício do juízo é a apreciação da natureza. Disso cada um de nós participa igualmente - e, embora possamos diferir em nossos julgamentos, todos consentimos em fazê-lo. Ao contrário da arte, a natureza não tem história, e sua beleza encontra-se à disposição de toda cultura a todo momento. Uma faculdade que se volta à beleza natural, portanto, tem reais chances de ser comum a todos os seres humanos, emitindo juízos dotados de força universal.

Dois aspectos da natureza

A maior parte dos exemplos de beleza natural fornecidos por Kant se resume a organismos - plantas, flores, aves e criaturas do mar - que, com suas formas perfeitas e seus detalhes complexamente harmônicos, nos remetem a uma ordem que se encontra arraigada em nós. Porém, na pioneira obra de Joseph Addison e Francis Hutcheson, autores que colocaram a beleza natural no centro do campo da estética, as paisagens, os ambientes e as “vistas” ocuparam um lugar mais crucial. Kant quase não menciona esses elementos, e a diferença aqui não se resume apenas a uma questão de ênfase: ela reflete duas experiências extremamente diferentes.

Kant descreveu o juízo da beleza como um juízo “singular” que representa seu objeto “isolado de todo interesse”. Isso parece insinuar que a beleza pertence a elementos *individuais*, passíveis de serem isolados e percebidos assim. As paisagens e as vistas, porém, espalham-se em todas as direções; são extremamente porosas, possuindo critérios incertos de identidade. Podemos vê-las sim, como elementos individuais, mas isso é algo nosso, não delas. Ainda que conseguíssemos limitar uma paisagem colocando-lhe cercas altas, ela não estaria vacinada contra o contágio estético. Os subúrbios invisíveis sobre cada horizonte afetam a aparência dos campos, levando-nos a julgar enclausurado e entravado o que de outro modo nos deleitaria como um cenário aberto. Além disso, a mais bela das paisagens pode ser colocada em segundo plano por uma fábrica ou rodovia vizinha, as quais a marcam indelevelmente com o sinal da dominação humana.

Aves, abelhas e flores, por sua vez, têm divisas - elas são *limitadas* por si só. Além disso, sua individualidade é um traço profundo, possuído por elas independentemente de como as percebemos. A exemplo dos quadros, que são protegidos da poluição estética por suas molduras, os organismos emanam um ar de intocabilidade estética. Banhados pelo olhar estético, eles se isolam de toda relação que não seja aquela travada com quem os estuda.

Desse modo, é fácil descrever os objetos naturais que podemos segurar ou colocar à nossa frente da mesma maneira como descreveríamos obras de arte - e isso condiciona o tipo de prazer que sentimos diante deles. Eles são *objets trouvés,* joias, tesouros cuja perfeição parece irradiar de si mesmos, como se advinda de uma luz interior. As paisagens, por sua vez, estão muito longe das obras de arte: elas devem seu encanto não à simetria, à unidade e à forma, mas a uma abertura, uma magnificência e uma enorme expansividade em que somos nós o conteúdo, não elas.

Descobrindo a natureza

Essa distinção é importante, embora não seja diretamente relevante à primeira questão que devemos levantar sobre o culto da beleza natural, isto é, a questão de seu contexto histórico. O domínio sobre a natureza, sua transformação num lar seguro e comum para nossa espécie e o desejo de proteger o ermo cada vez mais reduzido dizem respeito ao impulso de ver o mundo natural como objeto de contemplação, e não como meio que nos conduz a nossos objetivos. No entanto, o século XVIII esteve longe de alcançar, com sua filosofia da beleza natural, o caráter universal a que almejava. Ela era um produto de seu tempo tanto quanto os poemas de Ossian e a *Nova Heloísa* de Rousseau; estava a um passo da arte

paisagística romântica de Friedrich, Wordsworth e Mendelssohn, vinculando-se a seu tempo tanto quanto eles. Outras épocas e outras culturas muitas vezes não tinham por que adotar uma postura contemplativa ante o mundo natural. Durante muitos períodos da história, a natureza foi dura e hostil; ela era algo contra a qual se precisava lutar a fim de garantir a própria sobrevivência, não oferecendo nenhum consolo se contemplada com o olhar frio de seu espectador. Talvez os períodos de trégua sejam dons raros de nossa "mesquinha madrasta Natureza", como Kant a descreve alhures.

Estética e ideologia

Certos pensadores filiados à tradição marxista acrescentam um toque a mais a esse raciocínio. Segundo eles, quando os seguidores de Shaftesbury formularam suas teorias do interesse desinteressado, eles não estavam descrevendo algo universalmente humano, mas apenas expondo um fragmento da ideologia burguesa em linguagem filosófica. Esse interesse "desinteressado" só se toma possível em certas condições históricas - e isso apenas porque é funcional. A percepção "desinteressada" da natureza, dos objetos, dos seres humanos e das relações entre eles lhes confere um caráter transhistórico. Torna-os permanentes, inevitáveis, partes da ordem eterna das coisas. O objetivo dessa forma de pensar é inserir as relações sociais burguesas na natureza e, assim, colocá-las além do âmbito da transformação social. Ao ver algo como um "fim em si mesmo", eu o imortalizo: retiro-o do mundo das preocupações práticas e mistifico seu vínculo com a sociedade e com o processo de produção e consumo do qual a vida humana depende.

De modo mais geral, a ideia da estética nos faz acreditar que, ao afastarmos os objetos de seu uso e purificá-los das condições econômicas que os produziram ou que os vinculavam aos interesses humanos, de algum modo vislumbramos o que eles verdadeiramente são e o que de fato significam. Assim, afastamos o olhar da realidade econômica e contemplamos o mundo à luz da eternidade, aceitando como inevitável e imutável aquilo que deveria estar sujeito a uma mudança politicamente organizada. Além disso, enquanto regozijamo-nos com a ilusão de que tanto as pessoas quanto as coisas têm valor como "fins em si", a economia capitalista trata tudo e todos como meios. A mentira ideológica facilita a exploração material ao gerar uma consciência falsa que nos deixa cegos à verdade social.

Uma contestação

Nos parágrafos precedentes, resumi uma tradição de afirmações difíceis e muitas vezes exageradas. Meus leitores podem questionar o porquê de nos inquietarmos ante a tentativa de rebaixar este ou aquele aspecto de nosso pensamento a uma "ideologia burguesa", visto que o conceito marxista de "burguesia" como classe econômica já viu seu fim. Seria ingênuo, porém, abordar o campo da estética como se a tradição marxista não houvesse exercido alguma influência em sua definição. Versões da crítica marxista aparecem em Lukács, Deleuze, Bourdieu, Eagleton e muitos outros, continuando a exercer influência sobre os cursos de humanidades das universidades inglesas e americanas. Em cada uma de suas versões, essa crítica nos coloca diante de um desafio. Caso só consigamos justificar o *conceito* de estética como se ele fosse uma ideologia, o juízo estético não possui fundamento filosófico nenhum. A "ideologia" é adotada em virtude de sua utilidade social e política, e não por sua verdade. Mostrar que determinado conceito - o sagrado, a justiça, a beleza, o que for - é ideológico é solapar suas pretensões à objetividade, é sugerir que não há nenhuma sacralidade, justiça ou beleza, mas somente uma crença em cada um desses elementos - uma crença que nasce sob determinadas relações sociais e econômicas e que desempenha um importante papel em sua consolidação, mas não resiste às transformações circunstanciais.

Como resposta, deveríamos transferir o ônus da prova. É bem verdade que foi apenas no século XVIII que a *palavra* "estética" passou a ser empregada com o sentido atual; no entanto, seu objetivo era indicar um traço humano universal. As questões que tenho examinado neste livro foram discutidas, em outros termos, por Platão e Aristóteles; dois séculos depois, pelo autor indiano Bharata; por Confúcio, nos *Analectos*; tal como por uma extensa tradição cristã que abarca pensadores que vão de Agostinho a Boécio, passa por Tomás de Aquino e se estende até os dias de hoje. As distinções entre meios e fins, entre posturas instrumentais e contemplativas e entre uso e significado são indispensáveis ao raciocínio prático e não estão associadas a nenhuma ordem social em particular. Embora a visão da natureza como objeto de contemplação possa ter alcançado uma proeminência especial na Europa do século XVIII, ela está longe de se limitar àquele lugar e época, tal como nos revelam a tapeçaria chinesa, as xilogravuras japonesas e os poemas dos confucionistas ou de Basho. Se quiser desprezar o interesse estético por ser algo que pertence à ideologia burguesa, é a você que caberá descrever a alternativa não burguesa em que a atitude estética seria de algum modo redundante e as pessoas não mais precisariam encontrar refúgio na contemplação da beleza. Nada disso jamais foi feito. E nem poderia.

A relevância universal da beleza natural

Tendo identificado que o interesse estético possui essência contemplativa, Kant viu-se naturalmente inclinado a descrever seu objeto característico não como algo feito, mas encontrado. Nossa razão prática, cria ele, muitas vezes se vê tão envolvida com artefatos que se torna incapaz de realizar o recuo exigido pelo juízo estético. Além disso, Kant diferenciou a beleza "livre" que experimentamos nos objetos naturais e chega até nós sem que tenhamos de organizar nenhum dos conceitos da beleza "dependente" que experimentamos nas obras de arte e que depende da conceituação anterior do objeto. Apenas com relação à natureza é que podemos alcançar um desinteresse prolongado, situação em que nossos objetivos - incluindo aí os objetivos do intelecto que dependem de nossas distinções conceituais - tornam-se irrelevantes ao ato contemplativo.

Existe algo de plausível na ideia de que a contemplação da natureza é algo distintivo de nossa espécie e comum a todos os seus membros, quaisquer que sejam as condições sociais e econômicas em que nascem; além disso, há também algo de plausível na sugestão de que essa contemplação nos enche de espanto, incitando-nos a buscar sentido e valor no cosmos - como em Blake:

Ver um mundo num grão de areia
E ver um Céu na flor silvestre (...)

Dos primeiros desenhos nas cavernas de Lascaux às paisagens de Cézanne, aos poemas de Guido Gezelle e à música de Messiaen, a arte busca sentido no mundo natural. A experiência da beleza natural não está na sensação de encantamento ou agradabilidade; ela traz consigo o consolo de ver que este mundo é um lugar certo e adequado - um lar em que nossas capacidades e possibilidades humanas são confirmadas.

Essa confirmação pode ser encontrada de diversas formas. Quando, num terreno baldio, o céu se enche de nuvens passageiras, as sombras acometem as urzes e você escuta o ulular do maçarico de uma montanha a outra, o tremor que o assalta é um endosso daquilo que está sendo observado e de você mesmo, o observador. Ao parar tudo para examinar a forma perfeita de uma flor selvagem ou as plumas mescladas de um pássaro, você é acometido por uma sensação de pertencimento. O mundo que dá lugar àquelas coisas também tem lugar para você.

Assim, quer enfatizemos a perspectiva abrangente, quer enfatizemos o organismo individual, o interesse estético possui um efeito transfigurador. É como se, representado na consciência, o mundo natural justificasse tanto a si mesmo quanto você. Além disso, essa experiência tem ecos metafísicos. A consciência encontra sua razão de ser na transformação do mundo exterior em algo interior - algo que viverá na memória como ideia. Nas *Elegias de Duino*, Rilke vai ainda mais longe, sugerindo que também a terra encontra satisfação nessa transformação, alcançando, quando dissolvida na consciência, a interioridade que redime tanto a si mesma quanto a pessoa que a observa.

Não é o conhecimento da natureza o que causa esse efeito transformador, e sim a experiência. Os cientistas reconhecem as complexidades do mundo natural. No entanto, a ciência não basta - nem é necessária - para que sejam produzidos os momentos de transfiguração que Wordsworth registra em *The Prelude* [O Prelúdio] ou a alegria expressa por John Clare em passagens como:

Vejo flores silvestres ao raiar estio
Da beleza, de horas de alegria bebendo;
As trepadeiras gaias, ao redor de espinhos,
Seus banhos de mel vêm querendo;
Ranúnculos delgados brilham, têm o orvalho
Da doce aurora então nascendo,
São como ouro novo (...)

Na experiência da beleza, o mundo *surge* diante de nós e nós, diante do mundo. No entanto, sua manifestação é especial: dá- se por intermédio de sua apresentação, e não de seu uso.

Natureza e arte

Neste momento, porém, vemo-nos diante de um obstáculo. De que modo separamos, em nossa experiência e pensamento, as obras da natureza das obras do homem? Os espinhos ao redor do qual se fixam as trepadeiras de Clare certamente fazem parte de uma cerca de abrunheiros. A beleza da paisagem inglesa, tal como a registrou Constable, depende do trabalho de seres humanos, que tanto organizam os campos, bosques e abrigos quanto erguem as cercas e muros que estão presentes em toda parte e integram a harmonia percebida. Constable retrata um lar, um local para o homem usar e que ostenta em cada detalhe a marca das esperanças e dos objetivos humanos (ainda que, na opinião de alguns, ele oculte a real condição do trabalhador rural).

Em outras palavras, a beleza de uma paisagem muitas vezes está associada a sua relevância como uma espécie de artefato que carrega os traços visuais de determinada cultura. E, para podermos apreciá-la, devemos aprender com Wordsworth:

A contemplar a natureza, não como fazia Impensadamente em minha juventude; mas ouvindo A música dolente e imóvel da humanidade (...)[1]

Kant contorna essa dificuldade ao tomar as plantas e os animais como fonte primária. Porém, até mesmo as plantas e os animais podem trazer a marca dos projetos humanos. Alguns de seus mais belos exemplares - os cavalos e as tulipas, por exemplo - resultam de trabalhos que foram realizados conscientemente ao longo dos séculos. Cães e cavalos têm sua beleza exposta, mas são os seus criadores que recebem os créditos.

Como resposta, alguns afirmam que só por analogia é que atribuímos beleza aos objetos naturais, encarando as obras da natureza como se fossem obras de arte. Contudo, isso é certamente implausível. As obras de arte nos interessam, em parte, porque representam coisas, contam histórias, expressam ideias e emoções e comunicam significados almejados conscientemente. Abordar os objetos naturais com expectativas semelhantes nada mais é do que interpretá-los de maneira equivocada. Além disso, fazê-lo é também ignorar a verdadeira fonte de sua beleza, isto é, sua

independência, seu isolamento, sua capacidade de mostrar que o mundo não se *resume* a nós e que há nele coisas tão interessantes quanto nós.

Vários autores, entre os quais Allen Carlson e Malcolm Budd se destacam, afirmaram que a beleza natural só é atribuída a determinado objeto quando ele é percebido *como* algo natural e quando sua aparência não é objeto de um projeto humano. Afinal, apenas nessas condições é que encontramos fundamentos para crer que existe algo que pode ser denominado beleza *natural,* dotado de um lugar próprio na esfera dos valores intrínsecos.

Isso não significa que devemos *excluir* a atividade humana de nossa concepção de natureza. Quando me deleito com os pastos e as cercas vivas da paisagem da Inglaterra, não estou apenas ciente de que essas coisas nascem do trabalho e da intencionalidade do homem; aprecio o cenário porque ele está marcado por um modo de vida, por chegadas e retornos. E por isso que tal paisagem tem um significado espiritual profundo não somente para mim, mas também para ingleses de vários séculos - incluindo homens como John Clare, Paul Nash e Ralph Vaughan Williams, que condensaram o significado dela em forma artística. Ao mesmo tempo, porém, não vejo a paisagem como algo expressamente projetado para apresentar-se como se apresenta, ainda que grande parte dela (a organização e simetria daquela cerca, por exemplo, tal como a construção de seu muro de pedra enxuta) tenha sido disposta à luz de propósitos estéticos.

Do mesmo modo, não me aproximo de uma paisagem com o embaraço e as expectativas que se fazem presentes na minha experiência com a arte. Vejo-a, antes, como o aprimoramento livre da natureza; nela, os seres humanos aparecem porque são demasiadamente naturais, deixando para trás a marca involuntária de sua presença e o registro involuntário de suas dores e alegrias.

Allen Carlson afirmou ainda que esse “ver a natureza como natureza” que se encontra no âmago de nossa experiência da beleza natural faz nos aproximar da natureza como *ela de fato é-o* que significa adotar o ponto de vista do naturalista, daquele que explora o que vemos à luz do conhecimento científico e ambiental. O interesse estético pela forma, pelo voo e pela melodia de um pássaro, por exemplo, é a porta de entrada para a ornitologia, que completa a apreciação iniciada quando da experiência da beleza. O interesse estético pelas cores e formas de uma paisagem conduz à ciência ambiental e ao estudo da agricultura.

Muito embora haja lugar para essa extensão científica de nosso interesse pela beleza natural, não devemos nos esquecer de que o interesse estético pela natureza é um interesse por aparências, e não pela ciência que as explica. Há um quê de verdade no gracejo de Oscar Wilde, ao afirmar que apenas uma pessoa superficial não julga pelas aparências. São as aparências, afinal, as portadoras do significado e o foco de nossas preocupações emocionais. Quando me deixo impressionar por um rosto humano, essa experiência não preludia um estudo anatômico; a beleza do que vejo não me instiga a pensar nos tendões, nos nervos e nos ossos que de alguma forma a explicam. Antes, ver “por trás das aparências” é ver o corpo, e não a pessoa corporificada, e assim se ignora, se seguirmos o raciocínio do último capítulo, a beleza do rosto. O mesmo muitas vezes se aplica à beleza natural. O ornitólogo compreende o canto do melro como demarcador de território, como uma adaptação que desempenha papel distintivo na seleção sexual. Nós o ouvimos como uma melodia - e o conceito de melodia, ausente na experiência do melro, não encontra lugar na ciência de seu comportamento (voltarei a isso no capítulo que se segue).

A fenomenologia da experiência estética

Outra forma de colocar o que acabamos de dizer é afirmar que a experiência da beleza natural pertence a nosso entendimento “intencional”, e não a nosso entendimento científico: ela focaliza a natureza tal qual esta é representada em nossa experiência, e não tal qual ela é. Para que compreendamos a beleza natural, devemos esclarecer *o modo como as coisas naturais se apresentam* quando encaradas sob o olhar estético. Além disso, o modo como as coisas se apresentam depende das categorias que lhes aplicamos. Ao olhar desinteressadamente para o mundo, o que faço não é apenas me abrir ao aspecto que a mim se apresenta; também travo uma relação com ele, brinco com conceitos, categorias e ideias que são moldadas por minha natureza autoconsciente.

Esse processo pode ser ilustrado pela arte da pintura. As paisagens retratadas por Poussin, Corot, Harpignies e Friedrich podem registrar uma série de montanhas, campos e árvores semelhantes. Em cada caso, porém, a postura de contemplação cumula a percepção da alma distinta do pintor, criando uma imagem que é inimitavelmente *dele.* Do mesmo modo, a natureza oferece a todos nós um campo de percepção livre. Podemos fazer nossas faculdades repousarem no cenário que se lhes apresenta, recebendo-o e explorando-o sem a necessidade de decifrar o que nos está sendo dito. Ainda que os seres humanos desempenhassem algum papel na criação da paisagem que tenho diante dos olhos, ela não está lá para comunicar uma intenção artística específica; seus detalhes são forjados pela história, podendo se alterar de um dia para o outro. No entanto, é precisamente essa “disponibilidade” do mundo natural que permite que eu me perca nele - que eu o veja ora a partir de um ponto de vista, ora a partir de outro; ora sob determinada descrição, ora sob uma descrição nova.

As obras de arte são expressamente *apresentadas* como objetos de contemplação. Elas são penduradas na parede, encerradas entre as capas de um livro, colocadas num museu ou interpretadas reverentemente numa sala de concertos. Modificá-las sem o consentimento do artista é violar uma propriedade estética fundamental. As obras de arte agem como receptáculos eternos de mensagens fortemente intencionais. Além disso, muitas vezes é apenas o especialista, o *connoisseur* ou o adepto quem está plenamente aberto ao que elas significam. Ao mesmo tempo, a natureza é generosa; ela se contenta em significar apenas a si mesma, sem nenhum constrangimento, sem uma moldura externa, transformando-se dia após dia.

O cético poderia muito bem declarar que é uma crença muito elástica supor que todas as pessoas, incluindo as ignorantes e as de espírito implacavelmente pragmático, são dadas a experimentar a beleza natural quando uma tal experiência é descrita de modo tão completo e filosófico. Essa afirmação, porém, equivoca-se quanto à verdadeira natureza da fenomenologia, que é uma tentativa de comunicar como as coisas se apresentam até mesmo àqueles que jamais se arriscaram a tentá-lo. As pessoas comuns se apaixonam, mas quantas são capazes de descrever a intencionalidade desse sentimento estranho ou de encontrar conceitos que descrevam o modo como os amantes experimentam o mundo? Do mesmo modo, as pessoas mais comuns emitem juízos sobre a beleza natural, muito embora poucas - quiçá alguma - consigam expressar o que percebem quando o caráter do mundo diante de seus olhos muda repentinamente, passando de algo a ser utilizado a algo a ser testemunhado.

O sublime e o belo

Já pude mencionar que "belo" é utilizado tanto como termo geral de louvor estético como, de modo mais restrito, para indicar um tipo de graça e encanto particular pelo qual podemos ser arrebatados. No contexto estético, as palavras tendem a ser escorregadias, comportando-se mais como metáforas que como descrições literais. E o motivo para isso é simples. Quando fazemos um juízo estético, não estamos apenas descrevendo um objeto do mundo: estamos também dando voz a um *encontro*, a uma reunião entre sujeito e objeto em que a reação do primeiro é tão importante quanto as qualidades do segundo. Para compreender a beleza, portanto, precisamos entender um pouco as várias reações que temos diante das coisas em que ela se encontra.

Isso se mostra evidente ao menos desde o tratado *On the Sublime and Beautiful*, escrito por Edmund Burke em 1756. Burke distinguiu duas reações radicalmente diferentes à beleza, em geral, e à beleza natural, em particular: uma nascida do amor e a outra, do medo. Quando somos atraídos pela harmonia, pela ordem e pela serenidade da natureza, de modo a sentirmo-nos à vontade nela e vermo-nos por ela confirmados, falamos de sua beleza; quando, porém, num precipício acometido pelo vento, experimentamos a vastidão, o poder e a majestade ameaçadora do mundo natural, percebendo nossa própria pequeneza diante dele, falamos do sublime. Essas duas reações nos elevam; ambas nos afastam dos pensamentos utilitaristas que dominam a vida prática cotidiana. Além disso, ambas envolvem o tipo de contemplação desinteressada que Kant viria a tratar como o âmago da experiência estética.

A distinção entre sublime e belo foi adotada por Kant, que a julgava fundamental à compreensão do juízo de gosto. Não existe nenhuma comparação significativa possível entre o tipo de paisagem serena e soporífera dos pastos ingleses e as torrentes selvagens de um declive alpino ou a panóplia das estrelas - a primeira nos impressiona com a visão do poder infinito da natureza, enquanto as últimas nos oferecem uma visão de sua extensão infinita. A paisagem bela nos incita ao juízo de gosto, ao passo que a visão do sublime nos convida a outro tipo de julgamento, no qual medimos a nós mesmos à luz da infinidade assombrosa do mundo e tomamos ciência de nossa finitude e fragilidade.

Na experiência do sublime, declarou Kant (embora seus comentaristas o considerem, quanto a isso, mais sugestivo do que persuasivo), vemo-nos diante da insinuação do valor que temos nós, criaturas que conhecem a vastidão da natureza e, ao mesmo tempo, se veem capazes de se afirmar em contraste com ela. De algum modo, no próprio espanto que experimentamos diante do poder do mundo natural, verificamos a habilidade que temos de nos equiparar a ele como seres livres e de reafirmar nossa submissão à lei moral, a qual nenhuma força natural poderia jamais subjugar ou deixar de lado.

O belo

Herefordshire, Inglaterra.

Desfiladeiro alpino, Suíça.

Paisagem e desígnio

As paisagens não nos colocam diante do desígnio como fazem as pinturas; e, se por acaso nos dizem algo, não é por serem o termo intermediário de algum ato de comunicação. Como sugeri, a intencionalidade humana pode adaptar a natureza marginalmente, valendo-se de fronteiras, campos arados e plantações; porém, nossa reação a ela diz respeito a forças que estão ali arraigadas de modo mais profundo e muito mais duradouro que qualquer ambição humana.

Ao menos é isso o que parece. Portanto, o tipo de significado que encontramos na natureza quando contemplamos o que ela tem de belo não pode ter tanta relação com o tipo de significado que nos é apresentado na arte, em que cada detalhe, palavra, nota ou pigmento encontra-se repleto de sentido, tendo sido inspirado por uma ideia artística. Não surpreende perceber que, ao mesmo tempo em que rangem as prateleiras das bibliotecas sob o peso da crítica literária, da análise musical, da história comparada da arte e de centenas de outras tentativas de compreender nossa herança artística e decifrar as mensagens por ela transmitida, são vazias ou inexistentes as prateleiras da beleza natural, às quais poderíamos recorrer para descobrir se seria melhor contemplar as montanhas da Mongólia ou as montanhas da Andaluzia. A crítica não encontra nada aqui, onde não existe nenhuma arte para provocá-la. O melhor que temos são os guias.

Muito embora seja verdadeira, essa observação ignora dois traços vitais de nosso encontro com o mundo natural. O primeiro é o papel da natureza como matéria-prima da arte visual. Os grandes idealizadores dos jardins ingleses no século XVIII, como William Kent e Capability Brown, pautaram-se pelo gosto de seus benfeitores. Eles viveram numa época em que as pessoas cultas traçavam distinções entre as paisagens, discutiam o que era ou não era de bom gosto e se empenhavam para construir, cavar, plantar e ajustar, norteados por objetivos semelhantes àqueles do pintor que em seguida contratariam para registrar o resultado de seus esforços.

Com efeito, o culto do "pitoresco" nasceu porque nossa reação às paisagens e às pinturas estão mescladas. O costume que o século XVIII nutriu de decorar paisagens com ruínas teve origem no amor por uma Campanha Romana que não era aquela que então de fato existia, e sim aquela pintada por Poussin e Claude. Os turistas do século XVIII muitas vezes viajavam com um "espelho de Claude": um espelhinho convexo e tingido que os ajudava a apreciar a paisagem ao comprimi-la e recompô-la à maneira do pintor. Além disso, os paisagistas da época viam as ruínas e as excentricidades arquitetônicas, tal como as pontes e os templos clássicos, como elementos que davam continuidade às árvores, aos lagos e aos montes artificiais de terra que constituíam a matéria-prima de sua arte. É difícil acreditar que nossa atitude ante a beleza natural tenha um fundamento completamente diferente de nossa atitude relacionada à arte, visto estarem ambas intimamente associadas. As leis de planejamento na Europa sempre mostraram-se sensíveis à ameaça que as construções representam à beleza natural, e assim buscaram controlar, no intuito de proteger nossa herança estética comum, o estilo, o tamanho e o material daquilo que é erigido nos campos, tendo nisso limitado sucesso. As construções não são *extrínsecas* à natureza do mesmo modo como os muros e as janelas da galeria são extrínsecas às pinturas que ali se encontram e são defendidas do ambiente por suas molduras. As construções se encontram *na* paisagem e fazem parte dela. Como consequência, a experiência da beleza engloba a paisagem e a arquitetura em igual medida.

Além disso, a beleza e o desígnio estão vinculados em nossos sentimentos. Muito embora apreciemos as conchas, as

árvores ou os penhascos sem fazermos nenhuma referência ao objetivo para o qual foram criados, cada qual inspira em nós a ideia de uma “intencionalidade sem intenção”, para usarmos a expressão de Kant. Em certas passagens, Kant parece sugerir que, embora essa ideia careça de fundamentos racionais - sendo assim incapaz de produzir conhecimento tanto do objetivo da criação como da natureza de Deus - ela contém uma espécie de insinuação silenciosa de nosso valor como seres morais e da ordem e “finalidade” de nosso mundo.

Assim, em tempo de bonança
Mesmo que longe do litoral,
Nossas Almas vislumbram o mar imortal
Que nos trouxe a este lugar,
E num segundo lá podem chegar,
E ver as Crianças na praia brincando,
E ouvir as poderosas águas eternamente ondeando.
(William Wordsworth)[2]

Kant também acreditava que a beleza natural era um “símbolo” da moralidade e que, assim, as pessoas de fato interessadas por ela demonstravam possuir a semente de uma disposição moralmente boa - de uma “boa vontade”. O argumento que fundamenta essa opinião é elusivo; trata-se, porém, de uma opinião partilhada com outros autores do século XVIII, incluindo Samuel Johnson e Jean-Jacques Rousseau. Além disso, é a ela que somos instintivamente atraídos, embora seja difícil estruturar um raciocínio *a priori* em seu favor.

Intencionalidade sem intenção

A análise apresentada neste capítulo nos levou a um impasse. Eu havia partido da sugestão de que tanto o juízo estético como o prazer que o motiva são desinteressados. Isso parecia insinuar que a beleza e a utilidade são valores independentes, de modo que apreciar algo por sua beleza seria bastante distinto de apreciá-lo como meio de alcançar um objetivo prático.

A intenção, o interesse e a razão prática, porém, continuam retornando a esse juízo mesmo depois de eu os ter eliminado. A experiência da beleza na arquitetura, por exemplo, não pode prescindir do conhecimento das funções a que determinado edifício deve servir; a experiência da beleza humana não é facilmente apartada do desejo profundamente interessado que nasce dela; a experiência da beleza na arte tem vínculo estreito com o senso de intencionalidade artística. Mesmo a experiência da beleza natural aponta para uma “intencionalidade sem intenção”. A consciência da intenção, seja com relação ao objeto, seja com relação a nós mesmos, condiciona em toda parte o juízo da beleza, e não será surpreendente se surgir a nossos olhos, ao direcionarmos esse juízo ao mundo natural, a questão teológica basilar: a que propósito essa beleza serve? Além disso, se dissermos que ela não serve a propósito nenhum, mas a si mesma, então de quem será esse propósito? Mais uma vez, reconhecemos que o belo e o sagrado são contíguos em nossa experiência e que nossos sentimentos por um respingam a todo momento no território reivindicado pelo outro.

Contudo, descrever a beleza como algo “intencional sem intenção” é intensificar esse mistério. Sugiro, portanto, que nos afastemos dessas regiões elevadas e passemos à esfera da beleza cotidiana, âmbito em que todos os seres racionais vivem e trabalham (por mais desinteressados que pareçam estar pelas questões estéticas). Ao examinar o lugar da beleza no raciocínio prático comum, em que os objetivos encontram-se sempre no primeiro plano de nosso pensamento, tentarei demonstrar por que o juízo estético se faz necessário para que possamos executar bem toda e qualquer coisa.

4. A beleza cotidiana

O melhor lugar para dar início à exploração da beleza cotidiana é o jardim, onde o ócio, o aprendizado e a beleza se unem numa libertadora experiência de familiaridade.

Jardins

Sem a experiência básica da beleza natural, os jardins só seriam inteligíveis como áreas vegetais destinadas ao uso do homem. Não obstante, mesmo as áreas vegetais estão submetidas a pressões estéticas, sendo dispostas em fileiras e espaçadas de maneira organizada, de modo a satisfazer nossa demanda por ordenamento visual. No que diz respeito aos jardins recreativos, temos aí um objeto de interesse universal, ao qual gente de todos os lugares dedica grande parte de seu tempo livre numa atividade de puro prazer desinteressado. Além disso, os jardins possuem uma fenomenologia distinta, na qual a natureza é tomada, domesticada e submetida às normas visuais do homem.

O jardim não é um espaço aberto como a paisagem, e sim um espaço circundante. Do mesmo modo, aquilo que cresce e permanece nele está *ao redor* do observador. A árvore de um jardim não é como a árvore de uma floresta ou de um campo. Ela não está lá jogada, crescendo a partir de uma semente dispersa, acidental tanto no tempo como no espaço. Essa árvore trava uma relação com as pessoas que caminham no jardim, participa com elas mediante uma espécie de diálogo. Ela assume seu lugar como extensão do mundo humano, mediando entre o ambiente construído e o mundo natural. De fato, há um "entremeio fenomenológico que contagia todas as nossas formas convencionais de usufruir de um jardim. Essa experiência se mistura com a nossa experiência básica das formas e decorações arquitetônicas, destinadas a conquistar e encerrar o espaço, a tomá-lo da natureza e apresentá-lo como coisa *nossa.* Daí a comparação frequente, quiçá até fantasiosa, que os tratados de arquitetura esboçam entre a coluna e o tronco das árvores. E daí também as formas da arte da jardinaria, a qual poderia ser adequadamente descrita como a arte do "meio", isto é, a arte de não ser nem arte, nem natureza e sim ambas, cada qual sobreposta à outra de modo que sejam uma só coisa, como as fronteiras de flores de Gertrude Jeky ou as instalações do poeta escocês Ian Hamilton Finlay.

Entre a natureza e a arte

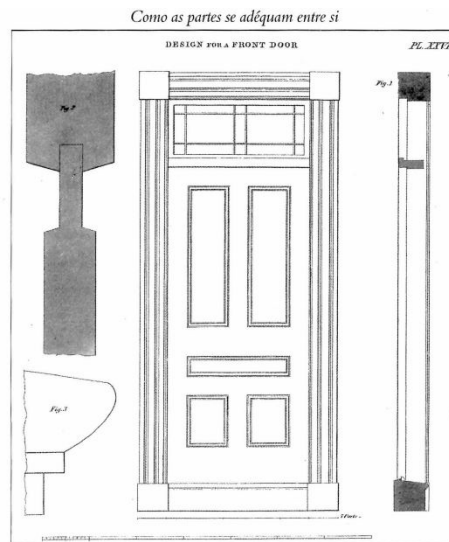
Caminho sinuoso no jardim de Little Sparta, projetado por Ian Hamilton Finlay.

Essa tentativa de compatibilizar nosso ambiente conosco e de compatibilizar a nós mesmos com o ambiente é algo que diz respeito a todos os homens. Ela sugere, ademais, que o juízo da beleza não é apenas um acréscimo opcional ao repertório de julgamentos humanos, e sim a consequência inevitável de levar a vida a sério e de tornar-se verdadeiramente consciente dos próprios interesses.

Manufatura e carpintaria

Isso fica ainda mais claro quando nos voltamos para outra área intermediária sobre a qual as pessoas comuns se sentem inevitavelmente tentadas a emitir juízos estéticos: a área da manufatura e da decoração, na qual precisamos tomar decisões relacionadas à aparência que desejamos para nosso ambiente.

Suponha que você esteja colocando uma porta numa parede e demarcando o local em que o caixilho será inserido. De tempos em tempos, você dará um passo para trás e perguntará: está ficando bom? Essa é uma pergunta real, mas não pode ser respondida em termos funcionais ou utilitários. O caixilho pode ser exatamente o necessário para que o fluxo de pessoas passe por ali, pode cumprir todas as exigências de salubridade e segurança, mas nada disso garante que ele fique bom: talvez esteja alto ou largo demais, talvez sua forma não seja a correta, etc. (Na verdade, o atual código de edificações, que exige que as portas sejam amplas e que os degraus sejam baixos, de modo a permitir a passagem de uma cadeira de rodas de grande porte, torna impossível projetar uma entrada que pareça boa à luz dos guias georgianos.) Esses juízos não nos remetem
a nenhum objetivo utilitário, mas ainda assim são racionais. Eles podem ser o primeiro passo de um diálogo em que são feitas comparações, em que exemplos são exigidos, em que alternativas são debatidas. Além disso, o tema desse diálogo diz respeito ao modo as coisas se adequam e à harmonia pela qual se anseia na realização de uma tarefa física comum.

Como as partes se adéquam entre si

Porta de um guia georgiano, do livro *The Architect, or Practical House Carpenter*, de Asher Benjamin, 1830.

A estética da vida cotidiana

Mesa posta para convidados.

Tenho para mim que é esse o tipo de exemplo que Kant deveria ter usado para defender a afirmação de que há um exercício das faculdades racionais que é dotado de objetivo e que, ao mesmo tempo, aponta para além de qualquer objetivo, isto é, para a contemplação do modo como as coisas se apresentam. Afinal, esse caso demonstra não somente a existência de um tal exercício das faculdades racionais, mas também que ela é parte integrante de nossas decisões práticas. Outros exemplos também o provam. Examine o que acontece quando põe a mesa para alguns convidados: você simplesmente não jogará os pratos e talheres ali de qualquer forma. Sua motivação será o desejo de que as coisas pareçam adequadas - e isso não apenas para você, mas também para os convidados. O mesmo acontece quando você se veste para uma festa ou um baile, quando dispõe seus objetos sobre a escrivaninha ou quando arruma o quarto de manhã: em todos esses casos, busca-se a organização correta ou adequada, a qual tem direta relação com a maneira como as coisas se apresentam. Todos esses exemplos nos remetem à “estética da vida cotidiana”, tema que foi por muito tempo negligenciado (e cuja negligência explica muitos dos equívocos que as pessoas cometem quanto à arquitetura e ao *design*, vendo como forma de arte elevada algo que em geral não passa de um exercício de discrição).

Beleza e raciocínio prático

Assim como nós, os animais irracionais vivem num mundo de redundâncias. Um cavalo que se encontra diante de uma cerca nivelada pode saltá-la em infinitos lugares. Se o faz, é porque assim o quer, seja para escapar de um inimigo, seja para seguir seu bando. No entanto, para o cavalo não existe a questão de qual seria o lugar certo para o salto - e isso não porque todos os lugares sejam iguais, mas porque essa questão lhe é completamente inexistente. *Nós* podemos levantar questões como essa porque temos o hábito de eliminar redundâncias e de justificar as ações individuais,

realizando não apenas o que nos leva a nossos objetivos, mas também o que o faz do modo mais adequado ou conveniente.

Isso fica claro se retornarmos ao caso dos pássaros cantantes. Suas melodias desempenham determinada função no processo de seleção sexual, sendo entoadas nos momentos do dia - após despertarem e antes de dormirem - em que o macho ativo precisa demarcar os limites de seu território. Não se trata aí de um propósito do pássaro: ainda que seja motivado por desejos, ele não tem propósito nenhum porque sua vida não se desenvolve de acordo com nenhum plano. Além disso, a melodia está sujeita à sua função, que exige apenas que ela seja alta o bastante para ser ouvida pelos outros parceiros possíveis e que possa ser reconhecida como a voz daquela espécie ou, quando os territórios estiverem próximos e confinados, como a voz daquele que o ocupa. Não surpreende, portanto, que esses pássaros tendam a emitir ruídos variados e variáveis, experimentando algumas expressões e notas antes de optarem por uma sequência que se apresente como refrão de sua litania diária.

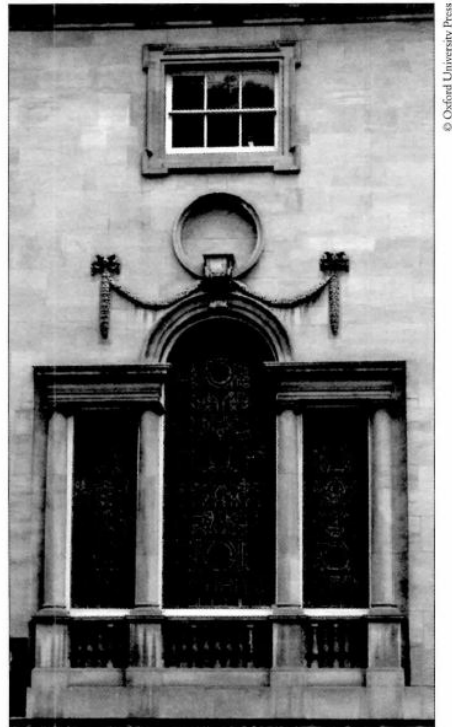
Escutamos essas expressões como se fossem uma canção e descrevemos a melodia dos pássaros como se fosse música porque é assim que as ouvimos. No entanto, não há nada no comportamento do pássaro que nos leve a dizer que ele escolheu determinada nota por ser ela a sucessora adequada de outra, que ele encontrou aquela sequência porque se trata da sequência certa para seu contexto, que ele ouve determinada nota como uma continuação da sequência que a precedeu, etc. Nenhum desses juízos pode ser aplicado pela ornitologia, visto serem julgamentos que se aplicam tão somente a seres racionais, isto é, seres que não apenas encontram uma das alternativas infinitamente variadas que se lhes apresentam, mas também buscam razões para fazê-lo tanto antes quanto depois de tê-lo feito e que escutam sequências sonoras à luz da lógica musical que as vincula.

De que modo um ser racional pode dar fim aos tipos de redundância que ficam para sempre em aberto na canção de um pássaro? Retornemos ao exemplo do carpinteiro. Como o carpinteiro escolhe, entre tantos, o caixilho que convém a determinada função?
A partir daquilo que *parece bom.* Ele julga o objeto de acordo com sua aparência, buscando nela uma razão que justifique sua escolha.

Razão e aparência

Consequências importantes se seguem. Quando escolho um caixilho de acordo com o que parece bom, tenho de responder, para mim ou para outrem, o "porquê" de tê-lo feito. "Ele parece bom, só isso" é uma resposta possível. Ou então me é possível fazer comparações, buscar sentidos, procurar costumes e tradições que justifiquem minha opção. O que não posso fazer, porém, é atribuir à aparência um valor meramente instrumental, afirmando, por exemplo, que "as portas desse formato atraem clientes mais velhos". Isso seria abandonar meu juízo inicial; seria recorrer não ao modo como a porta se apresenta a mim, e sim à utilidade que os outros veem nessa aparência. Nesse caso, eu estaria retornando a um juízo de utilidade que poderia defender com sensatez e sinceridade, ainda que o caixilho me parecesse completamente equivocado.

Ao contemplar a aparência de um caixilho, o carpinteiro encontra uma forma de reduzir a redundância de escolhas que possui. Como, em seu pensamento, a aparência foi isolada das considerações práticas que lhe apresentam infinitos caixilhos igualmente adequados, ele agora envereda por um caminho de descobertas: precisa encontrar razões que justifiquem *aquela* peça da maneira como se apresenta. Ele comparará aquele caixilho com outros e com a esquadria das janelas que ficarão ao seu lado; tentará descobrir o que se enquadra a outros detalhes visuais da construção; procurará harmonizar o caixilho com o edifício e suas partes. Como resultado desse processo de harmonização, teremos então um vocabulário visual: ao utilizar cornijas idênticas sobre a porta e a janela, por exemplo, a harmonia visual é reconhecida e aceita com mais facilidade. Ademais, veremos nascer também aquilo que é vagamente descrito como estilo: o emprego repetido de formas, contornos, materiais, etc., sua adaptação a usos específicos e a busca de um repertório de expressões visuais.

Janela palladiana

Worcester College, Oxford.

Acordo e significado

Até aqui, talvez você ache que nada foi acrescido às deliberações do carpinteiro, salvo o tipo de jogo que ele trava consigo mesmo a fim de reduzir as redundâncias deixadas pela escolha prática. No entanto, duas observações colocam em xeque essa percepção. A primeira é a de que o carpinteiro não é a única pessoa que terá opinião acerca do caixilho. Outras também olharão para ele e se sentirão satisfeitas ou insatisfeitas com suas proporções. Alguns se interessarão pela porta, como os futuros moradores do edifício em que ela será instalada. Outros se interessarão pelos transeuntes e vizinhos. Todos, porém, vão se interessar pelo modo como a porta se apresenta - e, quanto menos prático for esse envolvimento, maior o interesse será. Inicia-se aqui o jogo que os teóricos chamam de "problema de coordenação".

Uma forma de resolver esse problema é buscando um acordo: se existe uma opção - ou uma série de opções - quanto a qual todos concordam, o problema deixa de ser um problema. Mesmo na falta de um acordo explícito, no entanto, uma solução pode surgir ao longo do tempo, à medida que as alternativas impopulares forem rejeitadas e as populares, subscritas. Assim, importantes pioneiros como Palladio sugerem formas e composições (a janela palladiana, por exemplo) que suscitam a aprovação espontânea dos outros, enquanto os urbanistas comuns fazem adaptações a partir do método de tentativa e erro. Ambos os processos incrementam o vocabulário comum de formas, materiais e ornamentos. Nasce então uma espécie de discurso racional que tem como objetivo construir um ambiente partilhado em que podemos ficar à vontade e ver satisfeita a necessidade de que tudo pareça bom a todos. Esse aspecto do estético - sua condição de guia de nosso ambiente comum, a qual é originada e motivada socialmente - é algo que vem sugerido por sua função de ser instrumento de eliminação das redundâncias.

A redundância não é um traço uniforme de nossos objetivos e artefatos. Em algumas áreas - a jardinaria, por exemplo -, ela se encontra em toda parte; noutras, como a construção de aviões, a necessidade pauta tudo o que pode ser feito. Porém, até mesmo quando é a funcionalidade que governa, o nosso senso de beleza distingue cautelosamente o conveniente do arbitrário, o elegante do improvisado. Encontra-se mais com o que se admirar na aerodinâmica feita com esmero que em acreções bulbosas. O belo avião, contudo, alcança aquilo mesmo que o belo caixilho o faz para nosso carpinteiro imaginário: uma solução adequada para um problema que pode ser solucionado de várias formas.

A segunda observação é a de que, ao tornar-se objeto de um interesse intrínseco, a aparência de algo acumula significados. Você pode simplesmente desfrutar de uma aparência por aquilo mesmo que ela é. No entanto, os seres racionais sentem a necessidade inerente de interpretar, e quando o objeto de sua atenção é uma aparência eles a interpretarão como algo intrinsecamente significativo. Até mesmo algo tão simples como o projeto de um caixilho estará sujeito a essa necessidade. O carpinteiro associará determinados formatos de porta a certas formas de vida social, a certos tipos de traje e comportamento. Há muito tem sido observado, e com razão, que o estilo das roupas e o estilo dos projetos arquitetônicos tendem a imitar um ao outro e que ambos refletem as formas mutáveis pelas quais o ser humano e seu corpo são percebidos.

Lendo essas duas observações, chegamos a uma sugestão interessante: sempre que as pessoas tentam diminuir a redundância do raciocínio prático por meio da escolha de determinada aparência, elas também se mostram dispostas a interpretar essa aparência como algo intrinsecamente significativo e a apresentar o significado nela descoberto mediante

uma espécie de diálogo ponderado, cujo objetivo é garantir certo grau de concórdia entre os juízos daqueles que estão interessados na mesma opção. Ao afirmarmos isso, chegamos muito perto da ideia de gosto sustentada pelo século XVIII, que o via como a faculdade pela qual os seres racionais ordenam suas vidas, valendo-se para tanto de uma noção de aparência correta e de aparência equivocada, as quais a própria sociedade engendrava. Além disso, não seria insensato sugerir que começamos a identificar uma esfera genuína da vida racional que corresponde ao conceito filosófico do estético - e ela é tão importante em si mesma quanto é filosoficamente problemática.

Estilo

Dependemos do juízo estético para comunicarmos significados. E, para que possamos fazê-lo, uma das importantes ferramentas que empregamos é o estilo. O estilo envolve a exploração consciente de normas que a sociedade produz. A flor na lapela, o jarro cheio de vinho, o guardanapo dobrado: tudo isso incita uma experiência de reconhecimento nos observadores, que veem em cada detalhe um significado específico exatamente porque percebem, em segundo plano, um ordenamento que não possui significado nenhum e que deve contrastar com aquele gesto. Por que o vinho deve vir num jarro e não numa garrafa? O que há naquele jarro que me chama a atenção? Por que ele deve ficar *ali,* sobre a mesa? E assim por diante.

Essas perguntas apontam para o caráter alusivo do estilo. O jarro *alude* a determinado modo de vida: à vida mediterrânea em que o vinho jamais falta e não se atrita com o trabalho e o lazer. É por isso que a anfitriã optou por uma jarra de cerâmica ingenuamente decorada e colocou-a no centro da mesa, assinalando assim seu uso despreocupado, no qual nós mesmos nos servimos. Essas podem não ser escolhas *conscientes.* A própria anfitriã está descobrindo, no seu esforço estético, o significado que deseja comunicar. O exemplo insinua, de fato, que as escolhas estéticas têm seu papel na promoção do autoconhecimento - na compreensão de como você mesmo se adéqua ao mundo de significados humanos. As escolhas estéticas formam parte tanto daquilo que Fichte e Hegel chamaram de *Entäusserung* (a projeção exterior) do eu quanto da *Selbstbestimmung* que ela gera - a segurança de si que nasce da construção de uma presença no mundo dos outros.

A maioria das formas de pôr a mesa não passa de uma exploração permanente do pano de fundo: a nada se alude de modo especial e a ordem se torna o objetivo operativo - uma ordem que nada faz para perturbar nossas percepções, mas antes irradia uma mensagem simples de serena sociabilidade. A anfitriã com estilo volta essa ordem para outra direção, aludindo a elementos que ela torna visivelmente presentes à mesa e que habitam a aparência das coisas como se fossem uma narrativa.

Por meio do estilo, assimilamos o que está sendo enfatizado, o que está sendo jogado para segundo plano e o que está sendo vinculado a outras coisas. Desse modo, o estilo é um dos traços do juízo estético cotidiano que carregamos conosco para a esfera da arte, na qual ele assume uma relevância completamente nova. Aquilo que garante nosso papel na existência social cotidiana se torna, na arte, o espírito que dá forma a mundos imaginários.

Moda

A partir do raciocínio deste capítulo, fica claro que a busca por soluções estéticas na vida cotidiana é também uma espécie de busca dissimulada por consenso. Até mesmo as pessoas que se vestem para se destacar e chamar a atenção o fazem a fim de que os outros reconheçam o que elas desejam. Em qualquer comunidade humana normal, portanto, a estética da vida cotidiana se expressará por meio da moda - em outras palavras, pela adoção conjunta de um estilo. O estilo é um guia de escolhas estéticas que oferece algum tipo de garantia de que os outros as aprovarão. Além disso, ele permite que as pessoas brinquem com a aparência, enviem mensagens reconhecíveis à comunidade de estranhos e estejam em sintonia com o próprio aspecto num mundo em que as aparências fazem diferença.

A moda nasce da imitação. Às vezes, a imitação resulta ainda de uma “mão invisível”, como quando as pessoas copiam umas às outras por contágio social. Tal é a origem normal dos costumes populares que surgem do mesmo modo como as boas maneiras: das relações que as pessoas travam entre si ao longo do tempo, cada qual buscando evitar ofensas sem sentido e procurando mostrar-se à sociedade como alguém que pertence a ela. A imitação, porém, também pode advir de uma liderança, igual quando Beau Brummel definiu o estilo da Regência Britânica ou quando os Beatles mudaram as roupas, os penteados, a linguagem e o idioma musical de sua geração.

Todos esses fenômenos dão testemunho do importante lugar ocupado pelo pensamento estético na vida dos seres racionais. Eles oferecem ainda uma espécie de prova de que, ao pensarem esteticamente, as pessoas se tornam “pretendentes à concórdia” com seus semelhantes, como afirmara Kant.

Permanência e evanescência

Nossa investigação sugere que o juízo estético pode ser exercido de duas maneiras contrastantes: tendo em vista a adequação e tendo em vista o destaque. Em grande parte de nossas atividades, estamos “construindo lares”, erguendo, em oposição à mudança e à decadência, os símbolos permanentes de uma forma de vida estabelecida. A mão invisível a que acabei de me referir se aproxima por vontade própria do estilo, da gramática e da convenção - e é isso o que testemunhamos na arquitetura vernácula, nos costumes populares, nas etiquetas, nos hábitos e nas cerimônias de uma cultura tradicional. As convenções criam um fundo de ordem imutável em nossas vidas, uma sensação de que há uma forma certa e uma forma errada de agir. Elas nos oferecem um meio de complementar nosso comportamento e de torná-

lo publicamente aceitável - do mesmo modo como uma moldura complementa uma arquitrave ou um embrulho cuidadoso complementa um presente. Há culturas em que essa aspiração ao fixo e ao permanente se torna uma forma predominante e até mesmo esmagadora - no Egito antigo, por exemplo -, de modo que todo aspecto da vida passa a ser modelado e mumificado por convenções. Nos registros deixados pelos egípcios, testemunhamos uma vida cotidiana subjugada pelos valores estéticos, na qual o estilo individual fora absorvido e suprimido pela inflexível demanda por ordem. Mais convincente para nós é a vida estética da Roma antiga, em que a aspiração à permanência se mescla com uma sensação de evanescência semelhante com relação aos prazeres da vida, tal como atestam os afrescos de Pompeia e Herculano e as estátuas e grutas dos jardins romanos.

Muito embora valorizemos a permanência, também estamos cientes da transitoriedade de nossos apegos e, assim, possuímos um desejo natural de expressar essa consciência por meio de uma estética publicamente aprovada. De fato, existem culturas - entre as quais se destaca a cultura tradicional japonesa - em que a estética da vida cotidiana se debruça sobre o que é transitório, alusivo e animado por um pungente pesar. Essas culturas são tão dedicadas à convenção e às normas quanto aquelas que enfatizam a permanência. A cerimônia do chá japonês, na qual o oferecimento da bebida a um convidado é alçado à condição de ritual religioso, oferece-nos um exemplo revelador dessa estética da transitoriedade. Convenções rigorosas pautam os utensílios, os gestos e os arranjos de flores, assim como a natureza e o aspecto das casas de chá. Em virtude dessas convenções, as áreas de liberdade - os movimentos do anfitrião e do convidado pelo jardim, os gestos e expressões ostentados quando as taças são oferecidas e aceitas - assumem um significado e uma gravidade especiais. O objetivo de tudo isso é precisamente capturar a singularidade e a transitoriedade da ocasião, tal como comunicam as palavras *ichigo, ichie:* uma oportunidade, um encontro.

Ao olharmos para a cerimônia do chá, descobrimos algo que também notamos olhando para arquitetura vernácula de nossas cidades europeias: que os prazeres fugazes e os breves encontros se tornam valores eternos quando os imobilizamos em ritos e pedras.

Adequação e beleza

Tenho aqui analisado uma forma específica de raciocínio prático, na qual optamos por uma alternativa entre tantas outras, de acordo com a percepção do que é adequado. A adequação é julgada à luz da aparência das coisas e do significado que essa aparência comporta. No entanto, não teci nenhum comentário direto sobre a beleza, e para meu carpinteiro hipotético essa palavra não teria muita serventia.

Se voltarmos, porém, a nossos chavões originais, logo perceberemos que o tipo de juízo que tenho analisado neste capítulo corresponde exatamente ao juízo da beleza. A adequação que tenho descrito é agradável; é, também, motivo para que atentemos para aquilo que a ostenta. Ela é um objeto de contemplação por si só, e sua relevância não reside num emprego independente. Trata-se do objeto de um juízo ponderado que, por estar arraigado na experiência, jamais pode ser um juízo de segunda mão. A adequação é também uma questão de grau tanto quanto a beleza. Em suma, o que tenho descrito neste capítulo é aquela mesma “beleza mínima” pela qual os seres racionais se veem permanentemente interessados à medida que procuram encontrar ordem em seu ambiente e sentir-se à vontade em seu mundo comum.

Resta-nos, agora, relacionar as reflexões deste capítulo às formas “superiores” de beleza exemplificadas pela arte, tentando perceber se é possível dizer algo mais acerca do tipo de significado que buscamos quando argumentamos a favor de nossos juízos estéticos.

Notas

“Versos Escritos a Poucas Milhas da Abadia Tintem, Revisitando as Margens do Rio Wye, 13 de Julho de 1798”, in *O Olho Imóvel pela Força da Harmonia*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. Cotia, Ateliê Editorial, p. 93. (N. T.)
2 *Ode: Vislumbres da Imortalidade Vindos da Primeira Infância,* op. cit., p. 55. (N. T.)

5. A beleza artística

Foi apenas no século XIX, e na esteira das lições de estética de Hegel, publicadas após a sua morte, que o tema da arte veio a substituir a beleza natural como objeto principal da estética. Essa mudança fez parte da grande transformação da opinião intelectual que hoje conhecemos como movimento romântico e que colocava os sentimentos do indivíduo, para quem o eu é mais interessante do que o outro e vaguear mais importante que pertencer, no centro de nossa cultura. A arte se tornou a iniciativa pela qual o indivíduo se anunciava ao mundo e recorria aos deuses para se justificar. No entanto, ela se mostrou peculiarmente falível como guardiã de nossas aspirações mais elevadas. A arte tomou para si a tocha da beleza, correu com ela por um tempo e acabou deixando-a cair nos mictórios de Paris.

Falando sério

Um século atrás, Marcel Duchamp assinou “R. Mutt” num urinol, intitulou-o *A Fonte* e o expôs como obra de arte. Imediatamente, a piada de Duchamp precipitou uma indústria intelectual que procurou responder à pergunta: “O que é arte?”. A literatura dessa indústria é tão entediante quanto as incessantes imitações do gesto de Duchamp. Não obstante, ela nos deixou um resíduo de ceticismo. Se tudo pode ser considerado arte, qual o propósito e o mérito de conquistar esse título? Tudo o que resta é o fato curioso, mas infundado, de que algumas pessoas olham para algumas coisas e outras pessoas para outras coisas. Quanto à insinuação de que existiria uma atividade da crítica que busca valores objetivos e monumentos duradouros do espírito humano, ela já é desprezada de imediato; tal atividade dependeria de uma concepção de obra de arte que entrara pelo ralo da “fonte” de Duchamp.

O raciocínio acima é prontamente adotado porque parece libertar o homem do fardo da cultura, revelando-lhe que cada uma de nossas veneráveis obras-primas pode ser ignorada sem nenhuma retaliação, que as novelas televisivas são “tão boas quanto” Shakespeare e que Radiohead é igual a Brahms, visto que uma coisa não pode ser melhor do que outra e que toda proclamação de valor estético é vazia. Esse raciocínio, portanto, ecoa as formas em voga de relativismo cultural, estabelecendo o ponto de que costumam partir os cursos universitários de estética (no qual, na maioria das vezes, eles também costumam aportar).

Uma útil comparação pode ser feita, aqui, com as piadas. É tão difícil definir as classes de piada quanto as classes de obras de arte. Tudo pode ser piada se assim o disserem. Uma piada é um artefato feito para suscitar o riso. Ela pode ser incapaz de desempenhar sua função, caso em que a piada “não funciona”. Ou, então, pode funcionar corretamente, mas de modo ofensivo, e aí dizemos que se trata de uma piada “de mau gosto”. Nada disso, porém, sugere que a categoria das piadas seja arbitrária ou que não existam distinções entre uma piada boa e uma piada ruim. Além disso, não se vê de modo nenhum implícita, aí, a ideia de que não existe lugar para a crítica de piadas ou para o tipo de educação moral que tenha como objetivo um senso de humor adequado. De fato, a primeira coisa que poderíamos descobrir ao examinarmos as piadas é que o urinol de Marcel Duchamp não passava de uma piada muito boa quando contada da primeira vez, mas já estava fora de moda quando das caixas de Brillo de Andy Warhol e que hoje soa claramente estúpida.

A arte como tipo funcional

A exemplo das piadas, as obras de arte possuem uma função dominante. Elas podem cumprir essa função de modo recompensador, estimulando o pensamento, enriquecendo o espírito e conquistando para si um público fiel que as procura a fim de encontrar consolo e inspiração. Elas podem cumprir essa função também de formas consideradas ofensivas ou humilhantes. Podem, ainda, ser completamente incapazes de estimular o interesse estético pelo qual anseiam. As obras de arte das quais nos lembramos pertencem às duas primeiras categorias: a enriquecedora e a humilhante. Os fracassos desaparecem da memória pública. Além disso, é realmente importante o tipo de arte a que você adere, aquele que você inclui em seu tesouro de símbolos e alusões que carrega em seu coração. O bom gosto é tão importante na estética quanto no humor - e é na verdade ao gosto que tudo se resume. Se os cursos universitários não partirem dessa premissa, os alunos concluirão seus estudos artísticos e culturais na mesma ignorância em que começaram. Quando o assunto é arte, o juízo estético diz respeito àquilo de que você deve e não deve gostar - e aqui o “deve” (como procurarei demonstrar), muito embora não seja um imperativo moral, carrega consigo um peso moral característico.

É bem verdade, porém, que as pessoas deixaram de ver as obras de arte como objetos de julgamento ou expressões da vida moral: cada vez mais, os professores de humanidades concordam com seus novos alunos quanto ao fato de não haver distinção entre o bom gosto e o mau gosto, mas somente entre o seu gosto e o meu. Imagine, contudo, alguém dizendo a mesma coisa sobre o humor. Jung Chang e Jon Halliday recordam uma das poucas ocasiões registradas em que o jovem Mao Tsé-Tung irrompeu em gargalhadas: ela se deu num circo, quando uma equilibrista caiu do alto de sua corda e morreu. Imagine um mundo em que as pessoas só rissem da desgraça alheia. O que ele teria em comum com o mundo do *Tartufo*, de Molière, das *Bodas de Fígaro*, de Mozart, do *Dom Quixote,* de Cervantes, ou do *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne? Nada, exceto as risadas. Tratar-se-ia de um mundo degenerado, um mundo em que a gentileza humana não encontraria mais respaldo no humor, em que um aspecto inteiro do espírito do homem teria se atrofiado e se tornado grotesco.

Imagine, agora, um mundo em que as pessoas só se interessassem por réplicas de caixas de Brillo, por urinóis assinados, por crucifixos imersos em urina ou por objetos que foram igualmente retirados dos escombros da vida e expostos com algum tipo de intenção satírica ou com a necessidade de chamar a atenção - em outras palavras, pela dieta que cada vez mais caracteriza as exposições modernas na Europa e nos Estados Unidos. O que esse mundo teria em comum com o mundo de Duccio, Giotto, Velázquez ou mesmo Cézanne? Sem dúvida, o fato de colocarem em exposição objetos que são contemplados por um olhar estético. No entanto, esse seria um mundo em que as aspirações humanas não encontram mais expressão artística, em que não mais fazemos imagens do transcendente para nós mesmos e em que montes de entulho abarrotam o lugar de nossos ideais.

Arte e entretenimento

Numa impressionante obra publicada um século atrás, o filósofo italiano Benedetto Croce se referiu à distinção, para ele radical, entre a arte propriamente dita e a pseudoarte, cujo objetivo era entreter, atiçar ou distrair. Essa distinção foi adotada pelo filósofo inglês R. G. Collingwood, discípulo de Croce, que raciocinou da seguinte forma: quando me deparo com uma obra de arte verdadeira, não são as minhas reações o que interessa, e sim o significado e conteúdo daquele objeto. É a experiência o que a mim se apresenta, a qual se incorpora de modo singular naquela forma sensorial específica. Quando, porém, o que busco é entretenimento, não estou interessado na causa, mas no efeito. Tudo aquilo que tenha o efeito certo me parece bom, não existindo qualquer espaço para o juízo, seja ele estético ou não.

A questão que Croce e Collingwood levantam é exagerada: por que não posso me interessar por uma obra de arte e, ao mesmo tempo, sentir-me entretido por ela? Não nos distraímos *por causa* da distração, e sim da graça. A distração não se opõe ao interesse estético, visto já representar uma forma dele. Assim, não surpreenderá perceber que, ao desprezarem com tamanho exagero as artes que buscam o entretenimento, tanto Croce como Collingwood esboçaram mais uma teoria estética implausível na história da literatura.

Não obstante, ambos estavam corretos ao achar que há uma grande diferença entre o tratamento *artístico* de um tema e a mera promoção de um efeito. Em certa medida, a imagem fotográfica nos insensibilizou para este contraste. Se, a exemplo da moldura de um quadro, o palco teatral impede a entrada do mundo, a câmera deixa o mundo entrar - espalhando a mesma ratificação serena sobre o ator que finge morrer sobre a calçada e o balão que acidentalmente paira por sobre a rua, em segundo plano. Além disso, vemo-nos tentados a fazer desse defeito um encanto, encorajando uma espécie de "vício pela realidade" no observador. Tra- ta-se da tentação de concentrarmo-nos nos aspectos da realidade que nos chamam a atenção ou instigam, independentemente de seu significado dramático. A arte genuína também nos entretém; no entanto, ela o faz ao nos afastar das cenas que retrata, distanciando-nos o bastante para engendrar uma simpatia desinteressada pelos personagens, e não emoções vicárias de nossa parte.

Um exemplo

Como todas as artes, o cinema e suas ramificações têm sua parcela de culpa na busca do efeito em detrimento do significado. Parece-me adequado fornecer um exemplo da arte cinematográfica em que esse defeito não se faz presente. Poucos diretores tiveram tanta ciência quanto Ingmar Bergman das tentações impostas pela câmera e da necessidade de se opor a elas. Você poderia muito bem emoldurar algumas cenas de seus filmes - as sequências oníricas de *Morangos Silvestres*, a "Dança da Morte" de O *Sétimo Selo*, o jantar de *A Hora do Lobo* - e ostentá-las na parede como gravuras vibrantes, envolventes e equilibradas. Foi precisamente para minimizar a distração, para garantir que tudo na tela - luz, sombras, formas, referências e personagens - contribuísse para a obra, que Bergman optou por filmar *Morangos Silvestres* em preto e branco, ainda que a cor já tivesse se tornado, à época (1957), a *língua franca.*

A película conta a história de um senhor ilustre e egoísta que sempre evitara o amor e que, chegando ao final da vida, começava a sentir seu vazio. Então, ao longo de um dia de encontros simples, lembranças e sonhos, ele miraculosamente se vê capaz de salvar-se, de reconhecer que precisa amar para ser amado, experimentando enfim uma visão transfiguradora de sua infância e a acolhida no mundo dos outros. O peso da história se concentra nos sonhos e nas lembranças - episódios cujo papel é intensificado pela mídia cinematográfica: a câmera os integra à narrativa, inserindo-os no presente ao criar identidades em que as palavras só reforçariam diferenças. (Assim, os rostos que surgem nos sonhos adquirem outro significado nos acontecimentos reais do dia.) A câmera persegue a história como um caçador, voltando-se para o presente apenas no intuito de colocá-lo num conflitante contato com o passado. As imagens, ademais, muitas vezes granulosas, com detalhes que são claramente jogados para o fundo, deixam muitos objetos pairando como fantasmas numa região distante e desfocada. Em *Morangos Silvestres*, as coisas estão saturadas dos estados psíquicos de seus observadores, sendo trazidas à história por uma câmera que concede a cada detalhe uma consciência própria. O resultado disso não é excêntrico ou arbitrário; antes, é algo totalmente objetivo, voltando-se para as realidades ali onde a câmera poderia se ver tentada a fugir delas.

Cada detalhe diz algo

Ingmar Bergman, sequência de recordações de *Morangos Silvestres*, 1957.

Morangos Silvestres é um dos muitos exemplos da verdadeira arte cinematográfica, na qual as técnicas do cinema são submetidas a um objetivo dramático e apresentam situações e personagens à luz da resposta complacente que lhes damos. O filme esclarece a diferença entre o interesse estético e o efeito puro e simples: o primeiro cria uma distância; o segundo a destrói. O objetivo dessa distância não é evitar as emoções, mas focar-se nela voltando nossa atenção ao outro imaginário, e não ao eu presente. Ter clara essa distinção é um dos passos para compreendermos a beleza artística.

Fantasia e realidade

Essa distinção pode ser reformulada como a distinção entre imaginação e fantasia. A verdadeira arte encanta a primeira, ao passo que os efeitos instigam a segunda. As coisas imaginárias são ponderadas; as fantasias, *desempenhadas.* Tanto a fantasia como a imaginação dizem respeito a irrealidades; no entanto, enquanto as irrealidades da fantasia penetram e poluem nosso mundo, as irrealidades da imaginação existem num mundo que lhes é próprio e no qual vagueamos livremente com um complacente desapego.

A sociedade moderna está repleta de objetos fantasiosos, visto que as imagens realistas da fotografia, do cinema e da TV oferecem uma satisfação substituta a nossos desejos proibidos, legitimando-os, portanto, dessa forma. Um desejo fantasioso não busca nem uma descrição literária, nem a pintura delicada de um objeto, e sim um simulacro - uma imagem em que todos os véus da hesitação foram rasgados. Esse desejo se abstém do estilo e da convenção porque ambos impedem a formação do substituto e o submetem a um julgamento. A fantasia ideal é perfeitamente realizada e perfeitamente irreal - um objeto imaginário que nada deixa a cargo da imaginação. As propagandas comercializam tais objetos, os quais pairam no pano de fundo da vida moderna e a todo momento nos instigam a realizar nossos sonhos em vez de buscar as realidades.

As cenas imaginadas, por sua vez, não são realizadas, mas *representadas*; elas se apresentam imbuídas de pensamento e estão longe de ser substitutos colocados no lugar do inalcançável. Antes, são deliberadamente postas à distância, num mundo próprio. A convenção, o enquadramento e a coibição são partes integrantes do processo imaginativo. Nós só adentramos uma pintura por meio da moldura que afasta dela o mundo em que vivemos. A convenção e o estilo são mais importantes que a realização; e, quando os pintores adornam suas imagens com um *trompe-l'oeil* realista, muitas vezes questionamos o resultado, declarando-os insípidos ou *kitsch.*

É bem verdade que a arte também pode brincar com efeitos ilusionistas, como faz Bernini ao esculpir Santa Teresa em êxtase ou Massaccio, ao retratar a Santíssima Trindade. No entanto, nesses casos a ilusão é um recurso dramático, uma forma de deslocar o observador para regiões celestiais, nas quais pensamento e sentimento se libertam de seus vínculos mundanos. De modo nenhum Bernini e Masaccio praticaram o logro ou tentaram o espectador a ceder a suas paixões comuns por meio de substitutos.

Também no teatro a ação não é real, mas representada; e, por mais realista que seja, ela evita (em geral) aquelas cenas que alimentam a fantasia. Na tragédia grega, os assassinatos ocorrem fora do palco, sendo registrados em versos que iniciam no coro um movimento rítmico; desse modo, o horror é tanto expresso quanto refreado, estando submetido à métrica do verso. O objetivo disso não é privar a morte de seu poder emocional, mas encerrá-la no domínio da imaginação - o domínio em que caminhamos livremente, tendo os interesses e desejos em suspenso.

Embora as paixões sofridas no teatro se dirijam a objetos imaginários, elas se pautam pelo senso de realidade, desdobrando-se e desenvolvendo-se à medida que nossa compreensão aumenta. Essas paixões derivam da simpatia que sentimos por nosso semelhante, a qual é uma simpatia sempre crítica: ela deseja conhecer seu objeto, ponderar seu valor e não desperdiçar emoções à toa. Em *Teoria dos Sentimentos Morais*, Adam Smith afirmou que a simpatia tende por si só ao ponto de vista do espectador imparcial. Assim, ela jamais é tão ativa, ou tão governada pelo juízo, quanto no contexto estético. Diante do imaginário e do emoldurado, podemos adotar a postura desinteressada descrita no Capítulo 1. Além disso, ao colocarmos de lado nossos interesses, simpatizamo-nos de uma forma que em geral nos é impossível durante os afazeres cotidianos. Não parece insensato sugerir ser esta a definição de um dos objetivos da arte: apresentar mundos imaginários diante dos quais podemos adotar uma postura de interesse imparcial, como parte de uma atitude

estética plena.

Estilo

Os verdadeiros artistas controlam seu objeto a fim de fazer com que nossa reação seja da alçada *deles,* e não da *nossa.* Uma das formas de exercer esse controle é por meio do estilo: Picasso controlava o sentimento erótico mediante a reconstrução cubista do rosto feminino, enquanto Pope controlava a misantropia valendo-se da lógica polida do dístico heroico. O estilo não é ostentado apenas pela arte: com efeito, segundo afirmei no capítulo anterior, trata-se de algo que nos é natural e que integra aquela estética da vida cotidiana pela qual organizamos nosso ambiente e o relacionamos de modo significativo com nós mesmos. O bom gosto no vestir, por exemplo, longe de equivaler a uma originalidade insistente, consiste na capacidade de orientar um repertório comum para a esfera pessoal, de modo a fazer que um caráter único seja revelado. É isso o que chamamos de estilo, reservando "elegância" para aquilo que se dá quando o estilo se sobressai em alguém e se torna fator dominante de seu modo de se vestir.

Cada estilo pode se assemelhar a outro e abarcar muitas linguagens sobrepostas, como aqueles de Haydn e Mozart ou de Coleridge e Wordsworth. Eles também podem ser únicos, como no caso de Van Gogh, levando qualquer um que partilhe de seu repertório a ser visto como mero plagiador ou *pasticheur*, e não como um artista dotado de estilo próprio. Nossa tendência a pensar assim está de algum modo relacionada a nosso senso de integridade humana: o estilo único é aquele que foi identificado com um ser humano em particular, cuja personalidade se objetiva por completo em sua obra - *le style c'est l'homme même*, na famosa frase de Buffon. (É interessante investigar por que declaramos que Mozart, artista que adaptou a linguagem musical de Haydn, é original e Utrillo, singular ainda quando segue Pissaro ou Van Gogh, não possui nenhuma originalidade.)

O estilo deve ser reconhecível: não existe um estilo oculto. Ele *se revela* mesmo quando é astucioso o bastante para esconder seu esforço e sofisticação, como nas Mazurkas de Chopin ou nos desenhos de Paul Klee. Ao mesmo tempo, só o identificamos em virtude de nossas percepções comparativas: se a linguagem estilística deve ser notada, o estilo precisa destacar-se de normas subliminarmente presentes em nossa percepção. O estilo permite que os artistas aludam a coisas que não expressam, que evoquem comparações que não são explícitas, que coloquem sua obra e seu tema em um contexto que torna qualquer gesto significativo e, assim, alcança aquele tipo de concentração de significado que testemunhamos na Sinfonia para Violoncelo de Britten ou nos *Quatro Quartetos* de Eliot.

Conteúdo e forma

Essa observação logo suscita um problema que se tornou popular na estética, na crítica literária e nos estudos artísticos em geral: como separar o conteúdo da forma de uma obra de arte? E, caso seja *possível* separá-lo, não descobriríamos apenas que ele é irrelevante ao objetivo estético, não tomando nenhuma parte no que a obra *de fato* significa?

Vincent Van Gogh, *A Cadeira Amarela*, 1888, National Gallery, Londres.

Suponha que você me pergunte qual é o conteúdo do famoso quadro da cadeira amarela de Van Gogh: o que ela realmente *significa*?, você indaga. O que devo *compreender* acerca dessa cadeira, ou do mundo, ao olhar para a imagem? Eu poderia muito bem responder que se trata de uma cadeira e nada mais. Se for esse o caso, porém, o que tornaria aquela imagem tão especial? A fotografia de uma cadeira não teria o mesmo efeito? Por que viajar tantos quilômetros para se ver diante do retrato daquele objeto? A isso, talvez eu declarasse que a pintura de Van Gogh diz algo de especial sobre aquela cadeira e sobre o mundo que se vê através dela. Eu poderia, ainda, tentar colocar em palavras as minhas reflexões e sentimentos: "Trata-se de um convite para observarmos como a vida se propaga das pessoas a todos os seus produtos, como ela irradia até mesmo nos objetos mais simples, de modo que nada está em repouso - tudo é devir". Nesse caso, porém, o pintor não poderia ter escrito uma mensagem na parte inferior da tela? Por que utilizar uma cadeira para comunicar um pensamento como esse? Muito provavelmente, eu responderia que minhas palavras não passam de um gesto, que o real significado da pintura está *vinculado* à imagem e é *inseparável* dela - que ele reside, enfim, nas próprias formas e cores da cadeira, sendo indissociável do estilo peculiar de Van Gogh e incapaz de ser traduzida por completo em outra linguagem.

Esse tipo de discussão, dedique-se ela à pintura, à poesia ou à música, é hoje comum, estando arraigada nas formas

como costumamos falar sobre a arte. Queremos dizer que as obras artísticas são significativas, e não apenas formas interessantes das quais usufruímos sem nenhuma explicação. Elas são atos comunicativos que nos transmitem um significado - e esse deve ser *compreendido.* Muitas vezes, dizemos que um ator não compreendeu o seu papel; ao ouvirmos certas obras abstratas, como os quartetos de Bartók e Schönberg, podemos declarar que não as compreendemos. Essas referências ao significado e à compreensão dão a entender que as obras de arte comunicam algo, talvez até mesmo que cada uma delas - ou quem sabe todo e qualquer tipo de obra - possui um conteúdo particular, o qual deve ser por nós compreendido a fim de que possamos apreciar o trabalho e tenhamos alguma noção de seu valor. Algumas obras mudaram a forma como vemos o mundo - o *Fausto* de Goethe, por exemplo; os últimos quartetos de Beethoven; *Hamlet,* de Shakespeare; a *Eneida,* de Virgílio e o *Moisés* de Michelangelo; os Salmos de Davi e o livro de Jó. Para aqueles que desconhecem essas obras, o mundo é um lugar diferente, quiçá até menos interessante.

Ainda assim, quando se trata de declarar *qual é* o conteúdo de determinada obra de arte, vemo-nos logo reduzidos ao silêncio. Esse significado não reside num conteúdo passível de ser reconhecido de qualquer jeito. Trata-se de um conteúdo singular que se dá no plano de sua *apresentação* - visto, em outras palavras, como inseparável da forma e do estilo. Desse modo, chegamos a algo que já se tornou lugar-comum, isto é, à tese da indissociabilidade da forma e do conteúdo. Uma versão particular dessa tese recebe, no âmbito da crítica literária, o nome de “heresia da paráfrase”, expressão que devemos ao crítico Cleanth Brooks. A heresia a que Brooks se referiu é a de achar que uma paráfrase pode abarcar o significado de um poema, e disso pode-se facilmente passar à observação de que também é herético crer em que o significado pode ser encerrado numa tradução ou comunicado noutro estilo, noutra forma artística ou cm qualquer outro modo diferente daquele poema em particular.

Com isso, Brooks coloca em destaque várias características distintas da poesia. Em primeiro lugar, temos o fato de o verso poético conseguir expressar diversos pensamentos ao mesmo tempo, enquanto a paráfrase só é capaz, na melhor das hipóteses, de dispô-los sucessivamente. O verso “bare ruin’d choirs, where late the sweet birds sang”, por exemplo, descreve tanto as árvores no outono quanto o coro, recém-arruinado, do mosteiro que Shakespeare frequentara ainda na juventude. Uma paráfrase traria uma dessas leituras e, somente depois, a outra; porém, parte da força do verso consiste precisamente no fato de ouvirmos ambos os significados juntos, como vozes simultâneas de uma canção - e assim a maldição do outono invade a imagem do mosteiro em ruínas do mesmo modo como a ideia do sacrilégio invade a imagem da árvore que perdeu suas folhas.

Em seguida, existe o fato de a poesia ser “polissêmica”, desdobrando seu significado em vários níveis, os níveis da imagem, do enunciado, da metáfora, da alegoria, etc. Essa afirmação foi feita sete séculos atrás no *Convívio* e numa ilustre carta a Cangrande della Scala, que em geral atribuímos a Dante e que explica o significado da *Divina Comédia.* Daí em diante, tornou-se lugar-comum na poética do fim da Idade Média e do Renascimento. A paráfrase precisaria explicitar os níveis de significado separadamente, enquanto a força da poesia depende de sua exposição simultânea.

Em terceiro lugar, há *perda* de significado em qualquer paráfrase. Você pode parafrasear o primeiro verso do famoso solilóquio de Hamlet como “Viver ou morrer: eis a escolha” ou “Existir ou não existir: eis o problema”. No entanto, Shakespeare quis colocar ali o verbo “ser”, com toda a sua ressonância metafísica; era como se desejasse tocar o mistério mesmo do universo: o mistério do “ser contingente”, na descrição de Avicena e Tomás de Aquino. O ser *já é* uma questão, e uma questão insolúvel, que vem à tona na angústia existencial de Hamlet com uma ressonância nova e inquietante. Não é apenas o significado e a associação das palavras que contribuem para o sentido que elas expressam na poesia. Também o som é importante - e não apenas o som, mas o som organizado pela sintaxe e representado como linguagem. Então, por fim, temos na poesia a intraduzibilidade absoluta da atmosfera semântica. Como transmitir em português a melancolia inefável de “Les sanglots longs/Des violons/De 1’automne”? “Os longos soluços dos violinos” é simplesmente absurdo, embora signifique isso mesmo.

Ainda assim, não desejamos concluir que o significado de um poema ou de qualquer outra obra de arte seja misterioso, estando de tal modo vinculado à forma que nada sobre ele poderia ser dito - muito já falei, também, sobre os casos mencionados. É bem verdade que há outros sobre os quais é difícil dizer qualquer coisa - os poemas de Celan, por exemplo. Sua imagística pode ser de difícil leitura, pode resumir-se a uma mera sugestão, preocupando-se em evitar declarações direitas para preservar a intensidade da experiência. Por serem excepcionais, porém, esses casos apenas demonstram o que temos afirmado. Na maioria das vezes, é possível dizer muito sobre um poema, uma pintura ou até mesmo uma obra musical. Porém, o que vier a ser dito jamais explicará a peculiar intensidade do significado que faz da obra de arte o veículo insubstituível de seu conteúdo.

Representação e expressão

Aqui, os filósofos diferenciam dois tipos de significado na arte: a representação e a expressão. Essa distinção remonta a Croce e Collingwood, muito embora corresponda a reflexões que já se encontravam por aí muito tempo antes. Ao que parece, as obras de arte podem ser significativas de pelo menos duas formas: ao apresentarem um mundo (seja ele real ou imaginário) que independe delas mesmas, como na narrativa em prosa, no teatro ou na pintura figurativa, ou ao carregarem consigo, intrinsecamente, o próprio significado. O primeiro tipo de significado é muitas vezes chamado de “representação”, visto insinuar uma relação simbólica entre a obra e seu mundo. A representação pode ser considerada mais ou menos realista - apresentando, em outras palavras, maior ou menor conformidade com o caráter geral das coisas e situações descritas. Ela permite a tradução e a paráfrase: duas obras de arte podem representar a mesma coisa, a mesma situação e o mesmo acontecimento - como as Crucificações de Mantegna e Grünewald, que representam a crucificação de Jesus (a enorme diferença entre ambas não é necessário enfatizar).

Uma representação precisa também pode ser insignificante como obra de arte, seja por ser insignificante o que é representado, seja porque ela é incapaz de comunicar algo significativo acerca de seu tema, como acontece com as ninfas de Bouguereau. Todas essas características fizeram Croce tratar a representação como não essencial à iniciativa estética. Na melhor das hipóteses, ela é uma estrutura sobre a qual os artistas trabalham jamais a fonte propriamente dita do significado. Continua sendo necessário, claro, entender o conteúdo representativo de uma obra para que seu significado artístico seja assimilado - e isso pode exigir um conhecimento crítico, histórico e iconográfico que não é fácil de obter, o que compreendemos quando tentamos decifrar a *Ronda Noturna,* de Rembrandt, ou *AFênix e a Tartaruga*, de Shakespeare. No entanto, também é possível compreender a representação sem que se nutra nenhum interesse estético por ela, tal como pode haver uma representação de qualidade que não faça tal interesse surgir - e disso dão exemplo alguns filmes de segunda categoria que, sem possuir nenhuma finalidade artística, representam com maestria alguns acontecimentos absurdos envolvendo pessoas enfadonhas.

Expressão e emoção

Segundo Croce, portanto, o fardo do significado artístico cabe não à representação, mas à expressão. Além disso, a expressão é também o veículo do valor estético. Obras de arte expressam coisas, e até mesmo abstrações, como a música instrumental ou a pintura abstrata, e podem constituir um ambiente adequado para a expressão. De que modo, então, entendemos a expressão? E por que seria ela um valor? Como resposta, poderíamos dizer que ela é valiosa por nos familiarizar com a condição humana e por suscitar nossa simpatia diante de experiências a que, de outro modo, não nos submeteríamos. Contudo, não há dúvidas de que as obras de arte não expressam as emoções do mesmo modo como você expressa sua raiva ao gritar com seu filho ou seu amor ao falar-lhe com afeição. A maioria das obras de arte não é criada no calor repentino da paixão; do mesmo modo, não temos como saber que sentimento (se de fato houve algum) motivou o artista. Mesmo quando ele se refere à emoção que sua obra supostamente comunica, podemos não acreditar que sua descrição seja a correta. Beethoven prefaciou o movimento lento do Op. 132 com a descrição: “Hino de ação de graças do convalescente à Divindade em modo lídio”. Suponha que você responda dizendo: “Para mim, temos aí uma expressão serena de contentamento que nada tem a ver com convalescência”. Isso por acaso quer dizer que você não entendeu o movimento? Por que Beethoven está em melhor posição do que você para expressar em palavras o sentimento comunicado por sua música? Talvez você, como crítico, esteja mais apto que o compositor para descrever o conteúdo emocional de uma obra. Vários foram os artistas que só despertaram para o significado de seus trabalhos por intermédio da crítica - eis, como exemplo, a resposta de T. S. Eliot ao livro de Helen Gardner sobre sua poesia: “Ao menos agora sei o que ela significa”.

De fato, todas as tentativas de descrever o conteúdo emocional das obras de arte parecem incapazes de alcançar o que almejam. O sentimento não possui vida independente: ele está nas notas, nos pigmentos e nas palavras; procurar extraí-lo e encerrá-lo numa descrição parece falho e inadequado quando comparado com a obra. Em resposta a essa objeção, Croce formulou uma teoria engenhosa. A representação, afirmou, lida com conceitos, com caracterizações que podem ser traduzidas de um meio a outro e ainda assim conservar seu sentido. Desse modo, um esboço de Yarmouth feito por Constable representa o mesmo lugar em que se passam as cenas de Yarmouth em *David Copperfield.* Ambos os trabalhos descrevem as planícies de Yarmouth em termos gerais; e contêm mensagens que podem ser transmitidas de outras formas e por outros meios. A representação - em palavras ou imagens - não passa da relação entre uma obra e um mundo, e a obra se refere a seu mundo do mesmo modo como os conceitos se referem àquilo que encerram, descrevendo-os em termos gerais. A expressão não lida com conceitos, mas com intuições, isto é, com experiências particulares que são transmitidas pela comunicação de sua exclusividade. Duas obras de arte podem representar, mas jamais expressar, a mesma coisa, uma vez que a obra só expressa uma intuição ao apresentar seu caráter individual - o caráter que, para ser expresso, exige exatamente *aquelas* palavras ou *aquelas* imagens. É precisamente isso o que acontece nas artes: a comunicação de experiências individuais na única forma que identifica sua individualidade. Por essa razão é que a expressão estética se faz tão valiosa; ela nos oferece a singularidade não conceituada de seu tema.

Por mais engenhosa que seja, essa teoria afasta com uma mão o que oferece com a outra. Ela parece afirmar que uma obra de arte tem significado por causa da intuição que expressa. No entanto, a intuição só pode ser identificada por meio de sua expressão artística. Caso nos peçam para identificar a intuição expressa por determinada obra de arte, nossa única resposta é apontar para a obra e dizer que se trata da intuição contida *ali.* Aquilo que parecia uma relação (expressão) não é nada disso, e dizer que uma obra de arte expressa uma intuição é como dizer que ela é idêntica a si mesma. Desse modo, voltamos ao velho problema da forma e do conteúdo, desejando insistir numa distinção apenas a fim de rejeitá-la por ser irreal.

Muitas foram as tentativas recentes de revisitar e reanimar as diferenças entre representação e expressão e de elaborar teorias da expressão que demonstrassem por que ela é importante e de que modo captura aquele elemento da experiência estética que vemo-nos inclinados a circunscrever à esfera do significado. Já testemunhamos teorias semânticas, semióticas, cognitivas, etc., tal como tentativas - de modo especial na filosofia da música - de demonstrar como a emoção se expressa na arte e por que isso tem relevância. Na minha opinião, nenhuma dessas teorias trouxe grande avanços à questão.

Significado musical

Meus leitores talvez questionem por que se faz necessário, num livro dedicado à ideia da beleza, explorar o remoto

problema do significado artístico. No entanto, é precisamente a beleza o que nos leva a ele. A arte nos comove porque é bela, e parte de sua beleza advém do fato de ela significar algo. Ela pode ser significativa sem ser bela, mas para ser bela precisa ser significativa. Um exemplo musical nos esclarece isso. Vejamos o solene *Adágio para Cordas* de Samuel Barber, sem dúvida uma das peças mais expressivas do repertório instrumental. De que modo compreendemos seu poder expressivo? Ele não está narrando um estado de espírito que poderia ser igualmente relatado por outra obra: o que faz é desdobrar uma expressão grave e singular que é toda sua. A beleza da música está associada a essa expressão: não existem aqui duas qualidades, a beleza e a expressão; há apenas uma. E isso nos conduz imediatamente ao problema que tenho examinado aqui: qual a diferença entre aquele que compreende a expressão e aquele que não a compreende?

Nosso exemplo, porém, também aponta para uma solução. Ele nos recorda, afinal, de que são dois os empregos possíveis do termo "expressão": um transitivo, que nos convida a perguntar "Expressão de quê?", e um intransitivo, que não possibilita a indagação. Numa partitura, o termo *expressivo é* sempre compreendido de maneira intransitiva. Em geral, seria tratada como absurda a pergunta "Como posso tocar expressivamente se você não me diz o que isso significa?". Os intérpretes não demonstram sua compreensão de uma obra expressiva identificando um estado de espírito a que ela poderia se referir, e sim tocando à luz dessa compreensão. Eles devem se adequar à propulsão da obra. Esse processo de "adequação" encontra ecos também na plateia, que "se deixa levar" pela música como se dançasse interiormente ao seu ritmo.

Desse modo, embora seja um tanto limitada, a teoria de Croce que vê a arte como intuição aponta para um enigma acerca da beleza artística. Por que tantas vezes nos sentimos tentados a tratar a expressão de maneira intransitiva? E por que a expressão é parte da beleza? Essas perguntas têm avivado os debates sobre a música desde o famoso ensaio de E. T. A. Hoffman sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven, muito antes de Croce fazer do conceito de expressão algo crucial à estética.

Formalismo musical

Redigido por Hanslick em 1854, o ensaio *Do Belo Musical* tornou-se um documento importante na disputa entre os seguidores de Brahms, para os quais a arte da música era essencialmente arquitetônica, consistindo na elaboração de estruturas tonais, e os seguidores de Wagner, que defendera a visão de que música é arte dramática, dando forma e coerência a nossos estados de espírito. Segundo Hanslick, a música só será capaz de expressar emoções definidas se puder apresentar objetos de emoção também definidos, uma vez que as emoções se fundamentam em pensamentos que dizem respeito a seus objetos. A música, porém, é uma arte abstrata, incapaz de exprimir pensamentos assim. Desse modo, a afirmação de que uma obra musical expressa alguma emoção se esvazia: resposta nenhuma pode ser dada à pergunta "Mas ela expressa o quê?".

Hanslick defendia, em vez disso, que a música é na verdade compreendida como "formas sonoras em movimento". É esse o seu traço essencial, e as associações emocionais não passam disso: de *associações*, as quais não podem ser consideradas o significado do que ouvimos. Compreender a música não é demorar-se em devaneios autocentrados - estimulados, talvez, pela obra, mas de modo algum controlados por ela. Sua compreensão consiste em apreciar os vários movimentos contidos na superfície musical, em ouvir como eles sucedem e respondem uns aos outros, trabalhando para chegar a uma resolução e a um encerramento. O prazer que isso causa não difere do deleite causado por um padrão arquitetônico, em especial por aquele que se consegue quando complicações e obstáculos são vencidos - como o obstáculo com que se deparou Longhena na Santa Maria da Saúde, em que uma abóbada circular deveria adequar-se a uma base octogonal.

Entretanto, o que se entende por movimento musical? Tomemos o tema do último movimento da sinfonia *Eroica*, de Beethoven. Ele consiste sobretudo em silêncios. Após iniciar- -se em mi bemol, prossegue com uma longa mudez em que parece ascender a si bemol, caindo então uma oitava, etc. Podemos descrever o movimento com facilidade, recorrendo a seu começo, ao processo que perdura durante toda a sua extensão e a movimentos de subida e descida no espectro de alturas. Nada, porém, chega a se mover *de fato,* e a maior parte do movimento se dá quando não há nada a ser ouvido. Também escutamos uma espécie de vínculo causal: é a primeira nota que dá existência à segunda. No entanto, também esse vínculo na realidade não existe. A discussão do movimento musical parece ser uma metáfora profundamente arraigada. Se for esse o caso, contudo, a teoria de Hanslick não chega a distinguir-se da teoria dos românticos que ele ataca. Estes concordam que a música se move, mas também questionam, pressupondo essa metáfora, por que não valer-se ainda de outra, qual seja: a de que a música se move como se move o coração quando movido pelo sentimento. Em outras palavras, a beleza na música não se resumiria apenas à forma: envolveria também um conteúdo emocional.

Forma e conteúdo na arquitetura

Ao examinar a "estética da vida cotidiana", dei grande destaque ao raciocínio prático, e de reduzidas proporções, pelo qual o carpinteiro ajusta as partes na construção de uma porta. E há uma tradição do pensamento arquitetônico - a qual remete aos dez livros de Alberti *(De re aedificatoria*, 1452) - que vê a beleza da arquitetura *(concinnitas)* como a integração adequada de cada um de seus elementos. Essa visão corresponde à abordagem formalista defendida por Hanslick, sendo tão incompleta e insustentável na crítica arquitetônica quanto na discussão da música. Voltemos novamente para a Basílica de Santa Maria da Saúde, construída por Longhena. Ruskin tratou-a com desprezo em *Stones of Venice*, descrevendo-a como um "daqueles edifícios abjetos" que "causam boa impressão desde que não nos

aproximemos deles". Ele criticou "as janelas escassas nas laterais da cúpula e o ridículo disfarce dos contrafortes sob a forma de pergaminhos colossais", acrescentando ainda que tais contrafortes são, de todo modo, "uma hipocrisia", visto que a cúpula foi construída em madeira e não necessita de suportes. Ruskin viu nas formas e no aspecto daquela igreja a insinceridade teatral da Contrarreforma (o "Renascimento Grotesco"), na qual o incenso e os paramentos ondulantes suprimiam as verdades artesanais da piedade genuína. Em *The Architecture of Humanism* (1914), sua monumental obra crítica, Geoffrey Scott replicou com o que cria ser uma explicação puramente formal da beleza e perfeição daquela igreja:

> O engenhoso emparelhamento [das volutas] realiza a transição perfeita do plano circular ao plano octogonal. Sua forma transbordante e ondulante é como a forma de uma substância pesada que resvalou até ver sua disposição final consolidada. As grandes estátuas e pedestais a que dão suporte parecem capturar o movimento para fora das volutas e afixá-las à igreja. Com sua silhueta, essas estátuas servem (como os obeliscos da claraboia) para dar um contorno piramidal à composição, uma linha que, mais do que qualquer outra, confere ao volume sua unidade e força. (...) Quase não há elemento na igreja que não proclame a beleza do volume e o poder que ele tem de conferir simplicidade e dignidade essenciais até mesmo aos sonhos mais suntuosos e fantásticos do barroco (...).

Scott não diz nada - ou nada muito claro - sobre o conteúdo da basílica; ele não menciona sua ostensível invocação da Virgem rainha do mar - a qual se estende para salvar o marinheiro náufrago - e também ignora sua iconografia religiosa. Por outro lado, quando atentamos para as minúcias da descrição de Scott, percebemos que se trata de uma sequência de metáforas e comparações: "Sua forma transbordante e ondulante [duas metáforas] é como a forma de uma substância pesada [comparação] (...). As grandes estátuas e pedestais (...) parecem capturar o movimento para fora [comparação] (...). [A] simplicidade e dignidade essenciais (...) do barroco [metáforas] (...)". Em outras palavras, essa descrição puramente "formal" encontra-se no mesmo plano da tentativa mais ousada de descrever o *significado* da igreja, podendo ser facilmente conduzida, portanto, nessa direção. O uso do volume para criar simplicidade e dignidade não corresponderia precisamente à visão que a Contrarreforma nutria da igreja, encarando-a como algo que dignificava a vida comum e pairava sobre ela numa postura de amparo abundante? Note como as estátuas se equilibram sobre a forma ondulante das volutas, tal qual flutuassem e controlassem as ondas - símbolo este da segurança oferecida àqueles que "correm perigo no mar". Aquela igreja é como um encontro entre oração e conforto: entre as orações do navegante, simbolizadas pelas capelas que se voltam para cada ponto da bússola, e a segurança prometida por Maria, *stella maris*, presente no domo que a tudo abarca.

Assinalar essas analogias e esses vínculos simbólicos é tão legítimo na crítica da arquitetura quanto na crítica musical ex- pressionista. Browning nos forneceu um famoso exemplo deste tipo de crítica numa obra composta às sombras da Santa Maria da Saúde ("A Toccata of Galuppi's", cuja voz pertence a um inglês vitoriano imaginário que evoca o mundo de Galuppi à medida que o escuta):

> Quê? Pois a terça menor e a diminuta sexta, quais suspiros dolentes,
> A eles falaram? As suspensões, resoluções - "Eis a morte da gente?"

As sétimas, cheias de dó: "Se pode a vida aguentar, tentar é premente!" A igreja de Baldassare Longhena expressa a vitalidade cívica e a ousadia marítima que na época de seu xará Baldasse Galuppi já se esvaneciam. Parece estranho traçar uma distinção radical entre forma e conteúdo quando a tentativa de descrever esses termos envolve o mesmo recurso à metáfora e a mesma vinculação de experiências. Tanto Scott como Browning evocam o modo como o juízo estético faz cada experiência afetar outra e, assim, transformá-la. E, como demonstra Browning, a transformação resultante pode suscitar um vislumbre inesperado no coração do homem.

Significado e metáfora

Desse modo, parece que nossas melhores tentativas de explicar a beleza das obras artísticas abstratas, como aquelas da música e da arquitetura, envolvem a sua vinculação metafórica à ação, à vida e à emoção do homem. Assim, se desejamos compreender a natureza do significado artístico, devemos antes compreender a lógica da linguagem figurada.

O uso figurado da linguagem não almeja descrever as coisas, mas vinculá-las num liame que se dá no sentimento de quem percebe. Esse vínculo pode ser estabelecido de diversas formas: por meio da metáfora, da metonímia, da comparação, da personificação ou de um nome transposto. Às vezes, determinado autor coloca duas coisas lado a lado, descartando qualquer figura de linguagem e deixando apenas que a experiência de uma invada a experiência da outra. Eis um exemplo retirado de *Antony and Cleopatra*, de William Shakespeare:

> Her tongue will not obey her heart, nor can
> Her heart inform her tongue - the swan's down feather,
> That stands upon the swell at the full of tide,
> And neither way inclines (...).[1]

Temos aí uma imagem impressionante e rica em implicações que transforma por completo a percepção que o público tem da hesitação de Otávia. É a esse o tipo de transformação que a metáfora almeja: as metáforas mortas não alcançam nada, mas as vivas modificam o modo como as coisas são percebidas. Tal é a função da linguagem figurada como um todo.

Nossas reflexões sobre a natureza metafórica das tentativas de atribuir à música um significado expressivo sugerem uma conclusão provisória. O vínculo existente entre música e emoção não é estabelecido por convenções ou por uma "teoria do significado musical", e sim quando da própria experiência de tocar e ouvir. Compreendemos a música expressiva quando a adequamos aos outros elementos de nossa experiência, traçando ligações com a vida humana e "equiparando" a obra a outras coisas que nos são significativas. Desse modo, elogiamos o *Adágio para Cordas* de Barber por sua nobre solenidade. Essa metáfora não é arbitrária, visto que estabelece uma ligação com a vida moral que explica por que nos sentimos à vontade com a obra e por que ela nos eleva. Trata-se, porém, de uma metáfora que precisa ser justificada. Caso seja uma real indicação daquilo que a obra *significa*, deverá estar ancorada na estrutura e no conteúdo da música. A longa melodia em si bemol menor que se move por graus conjuntos, sendo menos uma melodia que uma reminiscência melódica; as tensões resolvidas em meia cadência, como se a obra fizesse uma pausa para respirar, mas se recusasse a ter fim, de modo a criar um ciclo contínuo de tensão e relaxamento; a queda constante da linha melódica que sobrecarrega toda tentativa de ascensão, até o momento em que se sobe repentinamente por meio de um par de quintas diminutas - como os últimos esforços de alguém que luta para se libertar e alcançar a rocha, mas acaba por descobrir que aquela rocha mesma, o alto si bemol que representava a tônica por que a melodia ansiara ao longo de doze compassos, não possui fundamento, sendo agora o mi bemol menor que paira sobre uma instável dissonância: todos esses detalhes são relevantes ao juízo e, ao descrevê-los, empilhamos uma metáfora sobre a outra e estabelecendo vínculos ulteriores com a vida mental e moral. Algo semelhante ocorre na crítica da arquitetura. Também aí a metáfora desempenha um papel crucial no esclarecimento do valor e do significado de determinada construção. Ao justificar nossas descrições metafóricas, raciocinamos como Scott na passagem citada, vinculando uma metáfora a outra e uma parte do edifício a outra parte, numa complexa exploração do modo como uma parte se encaixa na outra e ambas se adaptam à vida moral do observador.

Tudo isso sugere um modelo de expressão diferente daquele apresentado por Croce e seus seguidores. O modelo crociano se refere a um estado interior inarticulado (a uma "intuição") que se torna articulado e consciente por meio de sua expressão artística. O modelo rival nos fala de um artista que adéqua às coisas de modo a criar vínculos que ecoam nos sentimentos do público. A questão *do que* está sendo expresso deixa de ser relevante. O que importa é se *isso* está de acordo (emocionalmente falando) com *aquilo.* Essa noção de concordância ou adequação remete à ideia trabalhada no capítulo anterior, quando discutimos a estética da vida cotidiana. Tanto na arte como na vida, a adequação está no âmago do êxito estético. Queremos que as coisas se adéquem de maneira que nos pareça adequada. Isso não significa que a dissonância e o conflito não tenham espaço na iniciativa artística - eles certamente têm. Porém, tanto a dissonância como o conflito podem ser adequados, a exemplo do que acontece com a apical dissonância de nove notas da Décima Sinfonia de Mahler ou com a gritante desordem do encontro de Hamlet com sua mãe.

Primeiro registro de melodia de Samuel Barber, *Adágio para Cordas*, 1936.

O valor da arte

As obras de arte podem ser enaltecidas de diversas formas. Podem ser comoventes e trágicas, melancólicas ou jubilosas, equilibradas, melodiosas, elegantes e instigantes. Embora beleza e significado se vinculem na arte, algumas das obras mais significativas de nossa história recente mostram-se claramente feias, e até mesmo ofensivas, ao tocarem em pontos sensíveis - pense em *Um Sobrevivente de Varsóvia*, de Schönberg, em *O Tambor*, de Günther Grass, ou na Guernica, de Picasso. De certa forma, declarar que essas obras são belas é reduzir, quiçá até banalizar, o que elas estão tentando dizer. Porém, se a beleza é apenas mais um entre tantos valores estéticos, por que uma teoria da arte deveria nos revelar qualquer coisa sobre ela?

Algo sobre isso nos é revelado pela ligação entre arte e jogo estabelecida por Schiller nas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem.* A arte, sugere ele, afasta-nos das preocupações práticas do dia a dia ao fornecer-nos objetos, personagens, cenas e ações com os quais podemos jogar e nos deleitar pelo que são, e não por aquilo que fazem por nós. Também o artista está brincando: com o mesmo prazer espontâneo que as crianças experimentam quando uma delas exclama "Vamos fingir!", ele cria mundos imaginários ou fabrica objetos que se voltam para nossas emoções e nos permitem compreendê-las e retificá-las, tal como faz Beethoven em seus últimos quartetos. Essa atividade, declarou Schiller, mostra-se ainda mais necessária porque, em nossa vida cotidiana, vemo-nos divididos entre as graves exigências da razão, que nos pede para viver de acordo com as regras, e as tentações dos sentidos, que nos convidam a buscar novas experiências. No jogo elevado pela arte ao plano da contemplação livre, a visão da vida humana em plenitude nos é oferecida.

Ao apreciar a arte, estamos jogando; ao criar, o artista também. E o resultado não é sempre belo - ou então é belo de um modo bastante previsível. Essa atitude lúdica, contudo, é satisfeita pela beleza e pelo tipo de ordenamento que captura nosso interesse e nos instiga a buscar o significado mais profundo do mundo sensitivo. Assim, tão logo nos vemos empenhados em gerar e apreciar objetos como fins em si, e não como meios que nos possibilitam alcançar desejos e objetivos, exigimos que eles sejam ordenados e significativos. Essa "volúpia sagrada pela ordem" está presente no impulso primeiro da criação artística, e a ânsia por impor ordem e significado à vida humana por meio da experiência de algo aprazível é o motivo que subjaz a todas as formas de arte. A arte responde o enigma da existência: ela nos revela *por que* existimos ao imbuir nossa vida do sentimento de adequação. Na forma mais elevada de beleza, a vida se torna sua própria justificativa, sendo redimida da contingência pela lógica que vincula o fim das coisas a seu começo - tal como testemunhamos no *Paraíso Perdido*, em *Fedra* e no *Anel do Nibelungo.* Exemplificada nessas realizações artísticas supremas, a forma mais elevada de beleza é um dos maiores presentes que a vida pode nos dar. Ela é o verdadeiro fundamento do valor artístico, visto ser isso o que a arte, e apenas a arte, pode nos oferecer.

Beleza e verdade

A visão da urna grega por Keats, com a mensagem de que "A beleza é a verdade, a verdade beleza/ - É tudo o que há para saber, e nada mais",[2] nasce da contemplação prolongada de um mundo desaparecido. Porém, o que está aí registrado é uma experiência comum. Nossas obras de arte favoritas parecem nos conduzir à verdade da condição humana e nos revelar, a partir de exemplos de ações e paixões isentas das contingências da vida cotidiana, que ser humano de fato vale a pena.

Essa afirmação talvez se faça mais convincente com um exemplo. Sabemos o que é amar, ser rejeitado e perambular pelo mundo acometido por uma passividade apática. Em sua desordem e arbitrariedade, essa experiência é uma daquelas pelas quais quase todos nós passamos. Quando, porém, em *Die Winterreise,* Schubert a explora em canções, encontrando melodias sensíveis para iluminar os cantos mais recônditos do coração desolado, a nós se desvela um vislumbre de outra ordem. A perda deixa de ser um acidente e se converte em arquétipo; por meio da música, ela alcança a beleza que está além das palavras, caminhando sob o impulso da melodia e da harmonia rumo a uma conclusão dotada de uma lógica artística sedutora. É como se, pela perda contingente de seu protagonista, víssemos nesse ciclo de canções um tipo de perda completamente diferente: uma perda *necessária,* cuja correção encontra-se em sua completude. A beleza alcança a verdade subjacente de uma experiência humana ao revelá-la *sob o aspecto da necessidade.*

Essa afirmação me é difícil expressar. Além disso, tenho ciência da conclusão imposta pelas disputas acerca da forma e do conteúdo. Ao nos referirmos à verdade de uma obra de arte, estamos sempre sujeitos ao efeito corrosivo da pergunta: "Mas *que* verdade?". Contudo, a indagação deve ser rejeitada. O vislumbre que a arte nos oferece só é possível na forma como ele nos é apresentado; ele reside numa experiência imediata cujo conforto advém da supressão da arbitrariedade da condição humana - a arbitrariedade do sofrimento é superada na tragédia, enquanto a arbitrariedade da rejeição é vencida no ciclo de canções de Schubert.

Nesse contexto, Kant escreveu sobre as "ideias estéticas", isto é, sobre as insinuações em forma sensorial daqueles pensamentos que são inexprimíveis como verdades literais, visto estarem além do alcance da compreensão. Suas restrições, porém, são demasiadamente severas. Somos capazes, afinal, de emitir juízos comparativos, os quais nos ajudam a encorpar a ideia de uma verdade que existe além da obra e para a qual esta aponta. Por exemplo, podemos questionar se aquilo que Schubert captura não é também capturado pelas *Lieder eines fahrenden Gesellen*, de Mahler. A resposta é certamente "não": existe um traço autorreferencial na música de Mahler que, de certa forma, diminui seu significado universal. Uma maneira de expressar essa observação é afirmar que o ciclo de canções de Mahler não é fiel à experiência que ele exprime, isto é, que ele perde de vista a realidade da perda a fim de entregar-se a um luto

sentimental referente a uma perda que não é verdadeiramente lamentada. Em comparação com essa obra de arte bela, mas falha, a sinceridade sublime da obra de Schubert se dá a conhecer.

Arte e moralidade

Ao longo do século XIX, teve origem o movimento da “arte pela arte”: *l'art pour l'art.* Essas palavras pertencem a Théophile Gautier, que acreditava que, para ser valorizada por si só, a arte deveria se afastar de todos os objetivos, inclusive aqueles da vida moral. Uma obra que moralize, que busque aprimorar seu público, que desça do pináculo da beleza pura a fim de abraçar uma causa social ou didática, ofende a autonomia da experiência estética, substituindo valores intrínsecos por valores instrumentais e perdendo qualquer pretensão possível à beleza.

Sem dúvida seria falha uma obra de arte que se preocupasse mais em transmitir uma mensagem que em deleitar seu público. As obras de propaganda - as esculturas realistas do período soviético, por exemplo, ou ainda *O Don Silencioso,* de Mikhail Sholokhov, seu equivalente em prosa - sacrificam a integridade estética em prol da retidão política, o personagem em prol da caricatura e o drama em prol do sermão. Por outro lado, parte daquilo a que nos objetamos nessas obras é seu caráter *insincero*. As lições que elas lançam sobre nós não são nem instigadas pela narrativa, nem ilustradas pelas figuras e personagens; a mensagem da propaganda não é parte do significado estético, mas estranha a ele - uma intrusão do mundo cotidiano que apenas perde sua convicção quando lançada sobre nós no meio da contemplação estética.

Há, por outro lado, obras de arte que trazem mensagens morais intensas num sistema esteticamente integrado. Vejamos *O Peregrino*, de John Bunyan. Nele, a defesa da vida cristã é corporificada em personagens esquemáticos e numa alegoria transparente. Porém, a obra é escrita com tamanha imediação e sensibilidade com relação ao peso das palavras e à seriedade do sentimento, que a mensagem cristã se torna parte integrante dela, embelezando-se a partir de palavras extremamente encantadoras. Encontramos em Bunyan uma unidade entre forma e conteúdo que nos impede de tratar a obra como mero exercício propagandístico.

Ao mesmo tempo, ainda que admiremos *O Peregrino* por sua sinceridade, podemos rejeitar as crenças que lhe são subjacentes. Bunyan demonstra ali a realidade viva do discipulado cristão, mas também os ateus, judeus e muçulmanos podem encontrar verdades na história - verdades acerca da condição humana e do coração de alguém que vislumbrou, na desordem da vida, a esperança de um mundo melhor. Do mesmo modo, a moralização de Bunyan não é nem um pouco ofensiva, visto que surge de experiências capturadas com honestidade e confessadas com vividez.

Às obras de arte é proibida a moralização apenas porque ela destrói seu verdadeiro valor moral, que é a capacidade de abrir nossos olhos aos outros e de disciplinar nossas afinidades pela vida tal qual ela é. A arte não é moralmente neutra, mas possui uma forma própria de emitir e justificar afirmações morais. Ao suscitar simpatia onde o mundo a evita, o artista pode, a exemplo de Tolstói *em Anna Karenina*, contrapor-se aos laços de uma ordem social demasiadamente constritiva. Ao romancear personagens que não merecem um tratamento como esse, o artista também pode, como Berg (e Wedekind) em *Lulu*, atribuir ao narcisismo e ao egoísmo um encanto enganador. Muitas das faltas estéticas em que incorre a arte são faltas morais - sentimentalismo, insinceridade, presunção, moralização. Além disso, todas elas trazem uma deficiência naquela sinceridade moral pela qual enalteci, na última seção, o insuperável ciclo de canções de Schubert.

Notas

1 Barbara Heliodora assim o traduz (*Antônio e Cleópatra*. Rio de Janeiro, Lacerda, 2001, p. 102), sem porém conservar a ausência da figura de linguagem a que o autor se refere: “A língua não lhe expressa o peito, e nem/Dirige o peito a língua - pois, qual pluma/Pousada sobre a cheia da maré,/Não sabe onde pende”. A fim de conservá-la, optamos por reproduzir o original. (N. T.)

2 “Ode sobre uma Urna Grega”, traduzida por Augusto de Campos em *Linguaviagem*. Augusto de Campos. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. (N. T.)

6. Gosto e ordem

Numa cultura democrática, as pessoas tendem a julgar presunçosa a pessoa que afirma ter um gosto melhor que seu próximo. Ao fazê-lo, você estaria negando implicitamente o direito que ele tem de ser o que é. Você gosta de Bach e ela, de U2; você gosta de Leonardo e ele, de Mucha; ela gosta de Jane Austen e você, de Danielle Steel. Cada qual se encontra encerrado em um mundo estético próprio e, enquanto nenhum fizer mal ao outro e todos desejarem seus bons-dias por sobre a cerca, nada mais há a ser dito.

A busca comum

No entanto, como o próprio raciocínio democrático pressupõe, as coisas não são tão simples assim. Se é ofensivo menosprezar o gosto alheio, é porque o gosto, segundo o democrata, está intimamente associado à nossa vida pessoal e identidade moral. É parte de nossa natureza racional buscar uma comunhão de juízos, isto é, uma concepção comum de valor, porque é precisamente isso o que exigem a razão e a vida moral. E esse desejo de um consenso ponderado acaba transbordando para o senso de beleza.

Isso descobrimos tão logo nos debruçamos sobre o impacto público de nossos gostos individuais. Sua vizinha enche o próprio jardim de sereias cafonas e de gnomos da Disney, poluindo o cenário que você vê da janela; ela projetou sua casa num estilo Costa Brava ridículo, adotando cores primárias gritantes que acabam por completo com a atmosfera tranquila da rua, etc. Ora, seu gosto deixou de ser algo pessoal e adentrou na esfera pública. A questão, então, começa a ser debatida: você recorre à prefeitura, afirmando que a casa e o jardim dela não estão em harmonia com a rua, que essa parte da cidade fora planejada para conservar uma serenidade georgiana, que aquela casa vai de encontro às fachadas clássicas das construções adjacentes. (Recentemente, sob influencia das modas ditadas pelas escolas de arte, o dono de uma casa na Inglaterra fixou a escultura de um tubarão em plástico no próprio telhado, de modo a dar a impressão de que um peixe gigante se chocara contra as telhas e adentrara o sótão. Protestos por parte dos vizinhos e da autoridade urbanística local culminaram numa batalha judicial demorada, que acabou tendo como vencedor o dono da residência - um americano que já não vive mais ali.)

Sabemos por experiência própria que há muito a ser debatido aqui e que esse debate não tem como objetivo uma vitória a qualquer custo, e sim a produção de um *consenso.* Implícita em nosso senso de beleza está a ideia da comunhão, isto é, do acordo de juízos que torna a vida social possível e a faz valer a pena. Essa é uma das razões pelas quais temos leis de planejamento, as quais nos grandes dias da civilização ocidental foram extremamente rígidas, controlando a altura dos edifícios (na Helsinque do século XIX), os materiais a serem usados nas construções (na Paris do século XVIII), as telhas empregadas nos telhados (na Provença do século XII) e até mesmo as ameias dos edifícios que dão para as vias (em Veneza, desde o século XV).

Esse desejo de consenso não se confina à esfera pública da arquitetura e jardinaria. Pense nas roupas, na decoração de interiores e nos ornamentos corporais: também aqui podemos ser colocados à margem, excluídos ou incluídos, sentir que fazemos ou não fazemos parte da comunidade implícita. Assim, buscamos mediante comparações e debates alcançar um consenso sob o qual nos sintamos à vontade. Muitas das roupas que usamos se assemelham a uniformes, sendo desenhadas para exprimir e confirmar nosso pertencimento inofensivo à sociedade (o terno usado no escritório, o *smoking*, o boné de beisebol, o uniforme escolar) ou, ainda, nossa solidariedade para com determinada comunidade de transgressores (o estilo "condenado" dos *gangstas* negros americanos). Outras, como as roupas de festa femininas, são desenhadas para chamar a atenção para nossa individualidade sem, contudo, violar a decência. Como já pude sugerir, a moda é parte integrante de nossa natureza como seres sociais: ela nasce, e também se intensifica, de signos estéticos que tornam aparente ao mundo a nossa identidade social. Assim, começamos a perceber por que conceitos como decoro e decência fazem parte do senso de beleza; no entanto, estes são conceitos que perpassam em igual medida as esferas estética e moral.

Contudo, temos ainda as artes privadas como a música e a literatura. Por que nos preocupamos tanto em fazer que nossos filhos aprendam a gostar das coisas que *nós* julgamos belas? Por que nos inquietamos quando eles são seduzidos por uma literatura que aos nossos olhos é feia, chocante, sentimental ou obscena? Para Platão, os vários estilos musicais estariam ligados a características morais específicas daqueles que dançam ou marcham ao seu som, e numa cidade bem-ordenada só deveriam ser permitidos aqueles estilos que de algum modo se adequassem à alma virtuosa. Essa é uma declaração impressionante e, a seu modo, plausível, muito embora isso não aconteça com a teoria da imitação (*mimeses)* por meio da qual o filósofo explica o conceito de "adequação".

Subjetividade e motivações

Alguém poderia objetar que não há nenhum argumento legítimo aqui, que o consenso, se alcançado, consolida-se de outra forma - por contágio emocional, e não pelo raciocínio. Digamos que você goste de Brahms e eu o deteste. Então você me convida para escutar suas obras favoritas e, depois de um tempo, elas "me convencem". Talvez eu me veja influenciado por sua amizade e me esforce de modo especial por sua causa. O modo como passo a gostar de Brahms eu desconheço, mas, se isso acontece, não se trata de uma decisão ou conclusão racional minha: trata-se de uma mudança comparável àquela a que se submetem as crianças quando, após iniciar a vida odiando verduras, passam então a

saboreá-las. Uma experiência que antes lhes causava aversão agora as atrai, mas não foi um *raciocínio* o que as persuadiu. A mudança de gosto não é uma "mudança de mentalidade" como a que se dá quando na mudança de uma crença ou até mesmo de uma postura moral. Isso, claro, não significa que não existam motivações extrínsecas que possam *justificar* a mudança de gosto. Afinal, há razões externas que explicam por que a criança passou dos hambúrgueres aos brócolis. As verduras são muito mais saudáveis, integrando talvez um estilo de vida superior ou um aprimoramento espiritual, como afirmam os vegetarianos. Porém, essas razões não são intrínsecas à mudança de gosto: elas racionalizam a mudança, mas não a produzem, visto não se tratar aí do tipo de mudança que *poderia* ser produzido por argumentos racionais.

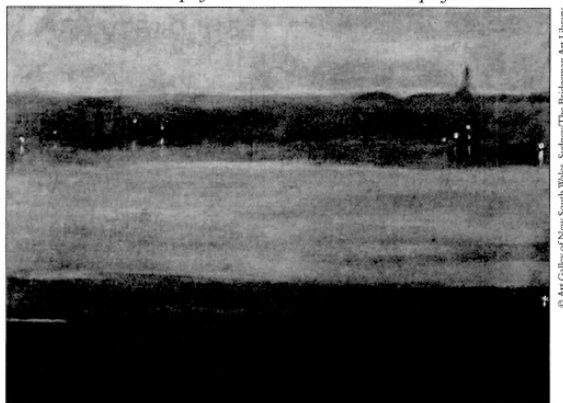
Estamos em maus lençóis. No entanto, vale a pena refletir sobre aquilo que de fato acontece quando discutimos questões relacionadas ao gosto estético. Digamos que eu e você estejamos ouvindo a Quarta Sinfonia de Brahms, quando você me pergunta se estou gostando. "É pesada, lúgubre, viscosa, nojenta", digo. Você então começa a tocar ao piano o primeiro tema do primeiro movimento: "Ouça". Em seguida, você inverte as sextas de modo que se tornem terças, e agora escuto o tema descendo uma escala de terças e subindo outra. Depois, você me revela como as harmonias também estão organizadas em progressões de terça e como os temas subsequentes se desdobram a partir das mesmas células melódicas e harmônicas que produzem a melodia de abertura. Após um instante, compreendo que uma espécie de minimalismo age aqui - tudo surge de uma semente concentrada de elementos musicais -, e ao escutar como isso acontece tudo me parece subitamente bom: o peso e a viscosidade se esvaem num piscar de olhos, e no lugar disso escuto uma bela planta abrir suas folhas e flores.

Tomemos ainda outro exemplo. Estamos olhando para um dos Noturnos de Whistler. Você o julga rápido, talvez até (seguindo o famoso juízo de Ruskin) censurável, visto que se concentra em efeitos momentâneos e se recusa a explorar realidades mais profundas. Esse quadro, você diz, lança um véu por sobre as labutas e inquietações da vida moderna; ele considera encantador e evocativo o que não passa de mão de obra e exploração - e tudo isso é condensado no título: *Noturno em Cinza e Prata*, como se fosse possível abstrair a energia humana que produziu esse efeito e vê-lo como mero jogo de cores vívidas.

Sim, respondo eu, você pode ver as coisas dessa forma. Porém, a pintura não é apenas uma impressão: seu traço extremamente sombrio indica o grau em que as pessoas e seus projetos obscureceram o mundo. Não há, aqui, nenhuma negação da mão de obra e de sua exploração; antes, temos a tentativa de ver, naquele instante encoberto pelas sombras, em que medida o homem viola a ordem natural. Na realidade, o próprio título abre nossa mente para isso: o "noturno" é uma criação humana - e uma criação recente, desconhecida antes da Revolução Industrial e do refúgio das classes detentoras de terras em suas salas de visita, onde eram entretidas ao piano por estetas aprumados. A prata e o cinza são as cores da viuvez, e a atmosfera da pintura é a atmosfera do melancólico reconhecimento de que, graças à indústria humana, o brilho do mundo será de agora em diante artificial. Para justificar esse raciocínio, farei referência à tonalidade das cores, às proeminentes formas fabricadas pelo homem que estampam a tela, aos pontos de luz que também foram forjados por mãos humanas. À medida que nosso debate prosseguir e se desdobrarem as duas interpretações rivais do quadro - uma advinda apenas da impressão e a outra, de observações sociais -, o aspecto da pintura talvez se alterne entre uma e outra, recordando-nos de que em alguma medida podemos escolher o modo como o novo mundo das indústrias deverá ser visto.

É possível encontrar exemplos mais simples e logicamente mais transparentes desse tipo de mudança de aspecto, como o famoso caso do pato-lebre examinado por Wittgenstein. Pode haver uma forma certa e uma forma errada de interpretar tais figuras - e eu posso convencê-lo a deixar de perceber um pato onde você deveria perceber uma lebre. (Digamos que a imagem esteja estampada num pacote de comida para lebres.) Casos assim não são excepcionais. Pelo contrário, toda imagem em perspectiva nos força a fazer escolhas referentes ao tamanho a ser atribuído a cada figura e à distância a ser percebida entre os vários fundos. E, aqui, o raciocínio feito será semelhante àquele que apresentei com relação a Whistler: ele dirá respeito ao significado da imagem e ao modo como ela deverá ser vista caso este significado de fato deva *habitá-la.*

Também a crítica da poesia segue esse modelo. Quando se lê os versos de Blake - "O, rosa, padeces:/O verme invisível/Que à noite voa" você os descreve como uma evocação do desejo sexual e do verme do ciúme e eu respondo com uma teoria iconologia cristã, interpretando o verme e a cama de prazer carmesim como a luxúria e a alma, respectivamente. E então você começa a escutar aquelas palavras de um modo diferente - aquele "amor escuro e secreto" assume uma nova ressonância e um sentido ameaçador para sua própria vida. Essa crítica não diz apenas "Eis o que o poema significa", como se fosse possível descarta-lo e partir de minha tradução superior; a poesia não é um meio que visa à expressão de um significado, assim uma tradução não serviria. Quero que você experimente o poema de outra maneira, e meu raciocínio crítico almeja exatamente a mudança de sua percepção.

Uma sombra superficial ou uma escuridão mais profunda?

James Abbott McNeill Whistler (atrib.), *Noturno em Cinza e Prata, c.* 1872-1874.

Tudo isso pode ser aplicado à arquitetura, à escultura, a romances e peças; pode, ainda, ser aplicado a objetos naturais como paisagens e flores. Em todos esses casos, reconhecemos a existência de um pensamento que tem a mudança da percepção como objetivo. Além disso, todo e qualquer raciocínio que não almeje essa mudança não pode ser considerado crítico: ele não constituiria uma reflexão relevante acerca de seu objeto sendo objeto do juízo estético. Podemos confirmar isso respondendo a perguntas como: o Grand Canyon é de tirar ou fôlego ou é banal? *Bambi é* comovente ou cafona? *Madame Bovary* é trágica ou cruel? *A Flauta Mágica* é infantil ou sublime? Essas perguntas são legítimas e debatidas acaloradamente. Discuti-las, porém, é apresentar uma *experiência* - e apresentá-la como *adequada* ou *certa.*

A busca da objetividade

Suponha que você aceite, em linhas gerais, o que acabei de defender, isto é, que existe um tipo de raciocínio cujo objetivo é o juízo estético e que esse juízo está associado à experiência daquele que o emite. Ainda assim, você poderia questionar se esse tipo de raciocínio é objetivo, ou seja, se ele está arraigado em padrões capazes de persuadir todos os seres racionais. Com efeito, há reflexões importantes que nos levam a crer no contrário.

Em primeiro lugar, o gosto tem raízes num contexto cultural mais amplo, e as culturas (ao menos no sentido que aqui temos em mente) não são universais. O objetivo de todo o conceito de cultura é assinalar quais são as *diferenças* relevantes entre as formas de vida humana e as satisfações que as pessoas obtêm nelas. Tomemos os ragas da música clássica indiana: eles pertencem a uma tradição antiga de escuta e interpretação que depende da disciplina associada a rituais religiosos e a um estilo de vida reverente. Convenções, alusões e aplicações ressoam na mente e nos ouvidos daqueles que tocam e desfrutam dessa música, e a diferença entre uma interpretação boa e ruim não pode ser traçada à luz dos elementos que poderiam ser igualmente utilizados para avaliar uma sinfonia de Mozart ou uma obra de *jazz.*

Em segundo lugar, como já afirmamos no Capítulo 1, não existe nenhuma relação dedutiva entre premissas e conclusão quando a conclusão se refere a um juízo de gosto. Sou livre para rejeitar um raciocínio crítico de uma forma que não sou para rejeitar uma inferência científica ou uma declaração moral válidas.

Por fim, devemos reconhecer que toda tentativa de definir padrões objetivos ameaça o próprio empreendimento que se procura julgar. Regras e preceitos existem para serem transcendidos; e, como a originalidade e o questionamento das ortodoxias são fundamentais à iniciativa estética, certo elemento de liberdade é incorporado à busca da beleza, seja a beleza mínima dos arranjos cotidianos, seja a beleza superior da arte.

Como poderíamos responder a essas declarações? Primeiro, é importante reconhecer que a variação cultural não anula a existência de universais que perpassam culturas. Além disso, ela não implica que os universais, caso existam, não poderiam estar arraigados em nossa natureza ou adentrar, num nível muito fundamental, nossos interesses racionais. Simetria e ordem, proporção, encerramento, convenção, harmonia, inovação e incitamento: tudo isso parece dominar permanentemente a psique humana. Ora, é claro que todas essas palavras são vagas e muito ambíguas, e seria possível, até mesmo, objetar que elas mesmas tenderiam a se desfazer ao longo das fronteiras que dividem cada cultura humana. Os primeiros medievais consideravam a quarta harmoniosa e a terça, dissonante: aos nossos olhos, o que se dá é o contrário. Para os gregos, *harmonia* consistia na relação entre sons sucessivos numa melodia, e não na consonância de notas simultâneas. E assim por diante.

Objetividade e universalidade

Isso, porém, me conduz a uma observação mais importante: a de que, em questões de juízo estético, objetividade e universalidade se dissociam. Na ciência e na moral, a busca da objetividade é a busca de resultados universalmente válidos, isto é, de resultados que todo ser racional deve aceitar. No juízo da beleza, a busca da objetividade almeja formas válidas e elevadas de experiência humana - formas em que a vida do homem possa florescer segundo sua necessidade interior e alcançar o tipo de fruição que testemunhamos no teto da Capela Sistina, em *Parsifal* ou em *Hamlet.* A crítica não tem como objetivo demonstrar que você *deve* gostar de *Hamlet*, por exemplo; o que ela deseja é

expor a visão da vida humana que a peça encerra, expressar as formas de pertencimento que ela subscreve e persuadi-lo do valor que estas possuem. A crítica não afirma que essa perspectiva da vida humana está ao alcance de todos. No entanto, isso não impede que comparações transculturais sejam feitas: é possível, claro, comparar uma peça como Hamlet a uma peça de marionetes idealizada por Chikamatsu - o que inclusive já foi feito. Há obras do teatro japonês que satirizam a vida humana (a comédia
Hokaibo, por exemplo, do teatro cabúqui) e obras que a exaltam; e a questão de se *As Bodas de Fígaro,* de Beaumarchais, dá à sexualidade humana um tratamento mais profundo que *Hokaibo* é perfeitamente relevante.

A objeção de que as motivações estéticas são puramente persuasivas apenas reitera a declaração de que o juízo estético está arraigado na experiência subjetiva. O mesmo ocorre com o julgamento das cores. E não seria objetivo o fato de as coisas vermelhas serem vermelhas e as coisas azuis, azuis?

Regras e originalidade

A objeção final, porém, é mais séria: podem existir regras relacionadas ao gosto; no entanto, elas não asseguram a beleza, que pode residir precisamente na transgressão. O *Cravo bem Temperado,* de Bach, ilustra todas as regras da composição de fugas: no entanto, a obra o faz obedecendo-as *criativamente*, mostrando como podem ser utilizadas como ponto de partida para uma esfera de liberdade superior. Obedecê-las *pura e simplesmente* seria uma receita para o tédio, como ocorre em todos os exercícios pelos quais começamos nossas lições de contraponto. Do mesmo modo, na arquitetura, podemos ter construções que julgamos inteiramente pautadas pelas regras, como o Partenon; porém, não é isso o que explica sua perfeição. Sua serenidade e solidez advêm daquele quê adicional de criatividade - da escala, das proporções e da minuciosidade que nascem do pensamento quando o cumprimento das regras é interrompido. E, mais uma vez, há belezas que surgem da violação explícita das regras, como a Biblioteca Laurenciana de Michelangelo.

Beleza e ordem zombando das regras

Biblioteca Laurenciana, em Florença, projetada por Michelangelo, construída entre 1524 e 1534.

Bem claro está que na natureza não há nem "seguimento", nem "violação" de normas. Ainda assim, nela encontramos tanto simetrias, harmonias e proporções como a ausência esteticamente desafiadora desses elementos. Desse modo, desejando tomar a beleza natural como paradigma do objeto do gosto, os pensadores do século XVIII logo adotaram o contraste que Burke traçou entre sublime e belo. Segundo eles, também na arte poderíamos distinguir proveitosamente as obras que nos agradam em virtude da ordem, da harmonia e da perfeição - como as fugas de Bach, as Santíssimas Virgens de Bellini ou a lírica de Verlaine - e as obras que, ao contrário, nos agradam por desafiar e incomodar nossos afazeres cotidianos, livrando-se dos grilhões da conformidade e afastando-se das tradições a que pertencem, como o *Rei Lear* e a Sexta Sinfonia de Tchaikovsky. Contudo, tão logo traçamos essa distinção, percebemos que nem mesmo na obra mais submissa à ordem e às regras existe forma de estabelecer um "padrão de gosto" pelo recurso às normas. Não são as regras, e sim o uso que lhes é dado, o que encanta uma fuga de Bach ou uma Virgem de Bellini. Aqueles que buscam um padrão nas regras acabam por ser refutados quando se assinala que nossa obediência a elas não é nem necessária nem suficiente para a beleza. Afinal, se elas bastassem, seria possível o gosto de segunda mão; e, se fossem necessárias, a originalidade deixaria de ser uma marca de sucesso.

O padrão do gosto

Onde, então, devemos buscar padrões para o juízo da beleza? Nossa busca estaria fadada ao fracasso? Em um famoso ensaio, Hume procurou alterar o foco da discussão. Eis, em linhas gerais, o que ele declarou: o gosto é uma forma de preferência, e essa preferência é a premissa, não a conclusão do juízo da beleza. Para estabelecermos o padrão, portanto, devemos descobrir o *juiz confiável*, aquele cujo gosto e discriminações melhor nos guiam ao...

Ao quê? Vemo-nos aqui diante de um possível círculo vicioso: a beleza é aquilo que o crítico confiável distingue, ao passo que o crítico confiável é aquele que distingue a beleza. No entanto, é um círculo como esse que devemos esperar: para Hume, declarar que determinado objeto é belo é "dourá-lo ou tingi-lo com as cores tomadas do sentimento interior". Caso exista, o padrão não se encontra nas qualidades do objeto, mas nos sentimentos do juiz. Assim, sugere ele, devemos nos afastar das discussões infecundas acerca da beleza e nos concentrar apenas nas qualidades que admiramos, e que devemos admirar, no crítico - qualidades como a delicadeza e o discernimento.

Contudo, isso nos conduz a outro tipo de ceticismo: por que seriam *essas* as qualidades que deveríamos admirar? Ainda que soasse natural, na Escócia de Hume, admirar a delicadeza e o discernimento, hoje não encaramos isso com tamanha naturalidade, pois a jocosidade e a ignorância, injustamente descartadas pelos sábios austeros do Iluminismo, reivindicam e recebem sua parcela de atenção.

É aqui que deveríamos deixar nosso tema de lado? Creio que não. O raciocínio de Hume, afinal, insinua que o juízo de gosto reflete o caráter daquele que o emite, e o caráter é algo que nos é relevante. Tal como Hume as vislumbrava, as características do bom crítico apontam para virtudes que são, segundo ele, vitais para a boa condução da vida, e não somente para a discriminação de qualidades estéticas. Em última análise, há tanta objetividade em nossos julgamentos da beleza quanto há em nossos julgamentos da virtude e do vício. A beleza, portanto, tem raízes tão profundas quanto a bondade. Assim como a virtude, ela também nos fala do contentamento humano: não daquilo que queremos, mas do que devemos querer porque assim a natureza exige. Ao menos é nisso que acredito, e nos próximos dois capítulos procurarei justificar minha posição.

7. Arte e *Eros*

Já analisei quatro tipos de beleza: a beleza humana, na qualidade de objeto do desejo; a beleza natural, na qualidade de objeto da contemplação; a beleza cotidiana, na qualidade de objeto da razão prática; e a beleza artística, na qualidade de forma de significado e objeto do gosto. A fim de elevar o nível de nossa investigação, desejo examinar neste capítulo a interação entre o primeiro e o último tipo de beleza. Levantarei a questão de como a beleza sendo objeto do desejo poderia ser representada, na arte, como objeto de contemplação. Esse raciocínio nos aprofundará no conceito de individualidade, iluminará tanto o desejo sexual como a iniciativa estética e nos fornecerá novos motivos para acharmos que existe, no final das coisas, um padrão de gosto.

Individualidade

Os seres humanos são os únicos animais a revelarem a própria individualidade em seus rostos. A boca que fala, os olhos que fitam e a pele que cora são sinais de liberdade, caráter e juízo, e cada qual expressa concretamente a singularidade do eu interior. O grande retratista garante que esses pontos altos da expressão corporal não revelam apenas pensamentos transitórios, mas também as intenções de longo prazo, a postura moral e a autoconcepção do indivíduo que neles brilha.

Segundo afirmou Kenneth Clark em seu célebre estudo sobre a nudez, a Vênus reclinada marca uma ruptura com a antiguidade, que nunca representava a deusa em posição horizontal. O nu reclinado revela o corpo não como estátua a ser venerada, e sim como uma mulher que se deve desejar. Até mesmo na *Vénus de Urbino* - o nu feminino mais provocador de Ticiano - a donzela atrai nossos olhos para seu rosto, que por sua vez nos revela que aquele corpo só é ofertado do modo como a própria mulher se oferta: para o amante capaz de encontrar com sinceridade o seu olhar. A todos os outros ele é negado, sendo propriedade íntima do olhar que ali se revela - é não um corpo, mas uma corporificação, para usarmos a linhagem do Capítulo 2. O rosto individualiza o corpo e o possui em nome da liberdade, condenando todo olhar cobiçoso como violação. O nu de Ticiano não provoca nem excita; antes, conserva uma serenidade desapegada - a serenidade de uma pessoa cujos pensamentos e desejos não são nossos, mas dela.

Desejo em casa

Ticiano, *Vênus de Urbino*, 1538, Galleria degli Uffizi, Florença.

Desejo fora

Francois Boucher, *O Triunfo de Vênus*, 1740

Nesse aspecto, cada Vênus reclinada de Ticiano pode ser interessantemente comparada aos nus de François Boucher, o brilhante pintor-decorador da Paris de Luís XV. Os nus de Boucher não são individualizados por seus rostos.

Na verdade, o rosto que todos eles ostentam é o mesmo - e trata-se de um rosto que nem rosto é, e sim uma mistura de partes faciais. Os lábios levemente afastados, como se antecipassem um beijo; os olhos visíveis sob cílios baixos; os contornos ovais preenchidos com bochechas coradas, dilatadas como velas acometidas por uma brisa de verão - todos esses traços, revelados brilhantemente de todos os ângulos e sob todas as luzes, revelam um único significado: o de nosso apetite sexual. Os olhos voltam-se para as coisas, mas só há coisas irrelevantes na imagem. Alma nenhuma emana delas, nenhum olhar questiona, inquieta ou arrebata: tudo está fixo na tranquilidade de criaturas que são abstratas demais para tomar posse da vida. As nereidas do *Triunfo de Vênus*, por exemplo, não se distinguem da deusa; todas são tanto uma mulher só como mulheres infinitamente variadas - casos isolados de um universal cuja vacuidade de expressão deriva do fato de os universais nada terem de especial para expressar, ao contrário dos indivíduos. Em Boucher temos uma pintura do repouso e uma adoração do corpo feminino (ao menos do corpo tal qual era estimado na França do século XVIII, dotado de pele translúcida, seios firmes e juvenis e uma dobra de gordura ao redor das coxas). Não obstante, não há ninguém ali! Aqueles corpos não têm dono nem alma; não são sequer como os corpos dos animais, uma vez que ostentam o formato do rosto humano, mas destituído do eu que os anima e redime. Além disso, essa ausência de alma rebaixa a pintura: ela é encantadora, atraente, decorativa, uma mobília esplêndida. Bela, talvez? Não se pode ter tanta certeza.

Beleza celeste e beleza mundana

É tentador comparar essa pintura com sua famosa antecessora: *O Nascimento de Vênus.* Do ponto de vista anatômico, a Vênus de Botticelli é uma caricatura disforme, sustentada sem nenhuma estrutura óssea ou tensão muscular - um apêndice falho para o rosto que se volta, com grande avidez, não para o observador, mas para além dele. Mas quem se importa? Temos ali um rosto com que sonhamos e pelo qual ansiamos, inesquecível: o rosto de uma mulher idealizada. Não é, portanto, a face de uma mortal, mas ainda assim um rosto, o qual tanto individualiza como mistifica. Isso não quer dizer que devamos achar a Vênus de Botticelli sensual: ela é uma Vênus do início do Renascimento, movendo-se pelas esferas celestes fora do alcance dos anseios mortais. É por isso que sua imagem é tão inesquecível: evocando o desejo, aquela mulher se encontra além do desejo tal qual o conhecemos.

Além do desejo

Sandro Botticelli, O *Nascimento de Vênus, c.* 1485, Galleria degli Uffizi, Florença.

Vergonha do corpo

Rembrandt Van Rijn, *Susana e os Anciãos*, 1647.

Em cada Vênus reclinada de Ticiano, não estamos mais na esfera celeste, e sim presos à terra - muito embora seja esta

uma terra de segurança doméstica e paixão conjugal. O rosto de um nu do pintor é o rosto de uma mulher individual que tomou posse de seu ambiente e que se sente decididamente à vontade nele. Imersa numa vida que é mais ampla, profunda e inescrutável do que aquele momento, ela se reclina em meio aos drapeamentos com a plena convicção de que eles lhe pertencem por direito. Seu corpo nos é revelado, mas ela não o exibe - em regra, ela não se sabe observada, salvo talvez por um cão ou um cupido, cuja serena falta de vergonha apenas enfatiza o fato de os *voyeurs* serem incapazes de perturbar uma paz de espírito que é também a paz do corpo. Ela não se encontra em estado de excitação nem tem motivos para envergonhar-se: está em sintonia com seu corpo, uma sintonia que percebemos em seu rosto. A vergonha sexual modifica os contornos do corpo feminino e é revelada tanto rosto como nos membros, tal como demonstra Rembrand, modo tão brilhante, em sua descrição de *Susana e os Anciãos. Co*loque-a ao lado de Ticiano e você logo notará que, na pintura deste último, o corpo não se oferta nem recua; livre, encontra-se à vontade: é uma pessoa revelada em sua carne. E, de um modo um tanto misterioso, a beleza da pintura e a beleza da mulher ali retratada não são duas belezas, mas uma só.

Arte erótica

Anne Hollander escreveu sobre como a nudez não é, em nossa tradição, nua, mas despida: trata-se de um corpo marcado pelas formas e pelos materiais de seus revestimentos costumeiros. Em Ticiano, o corpo está à vontade do mesmo modo como estaria se viesse protegido do nosso olhar pelo véu das roupas: é um corpo sob trajes invisíveis. Assim como não isolamos o corpo de uma mulher vestida, não isolamos o corpo de Ticiano do rosto ou da personalidade a que pertence. Ao pintar o corpo dessa maneira, Ticiano supera sua qualidade lúgubre, isto é, sua condição de fruto proibido. Esse efeito desapareceria se o rosto fosse substituído por um daqueles estereótipos prontos utilizados por Boucher. Neste, o rosto aponta para o corpo, que é sua razão de ser. Em Ticiano, não chega a ser o contrário o que acontece: afinal, a emoção do quadro certamente reside no tom da pele, na luz, na suavidade e na promessa da forma feminina em sua plenitude. Porém, ali o rosto permanece vigiando essa forma, garantindo serenamente sua propriedade e afastando-a do nosso alcance. Trata-se de uma arte erótica, mas de modo nenhum uma arte concupiscente: Vénus não nos é revelada como objeto possível de nosso próprio desejo. Ela nos é negada, integrando-se à personalidade que emana daqueles olhos e ocupando-se de pensamentos e desejos que são só seus.

Quando Manet pintou, na mesma pose da Vênus de Ticiano, a célebre *boulevardienne* da Paris do século XIX, seu objetivo não era apresentar o corpo dela como objeto sexual, e sim revelar um tipo de subjetividade mais endurecido. A mão na coxa da Olympia de Manet não é a mão que Ticiano pinta, a qual é hábil em carícias inocentes e repousa com um toque delicado; trata-se, antes, de uma mão bruta e dura que lida com dinheiro, que agarra muito mais prazer do que acaricia e que se acostumou a evitar vigaristas, tolos e pervertidos. A expressão astuciosa não oferece nem recusa o corpo, mas não obstante possui sua própria forma de declarar que “Esse corpo é todo meu”. Olympia volta-se para o observador com um olhar perspicaz e perscrutador que está longe de ser erótico, e o buquê trazido com deferência pela serva revela o quão fútil é aproximar-se da mulher com gestos românticos. Nessa imagem, vemos capturado um momento intenso de individualização - relacionado àquele momento de individualização da Vênus de Ticiano, muito embora com ironia. O corpo daquela mulher nos é apresentado pela lente de sua própria consciência. Além disso, o vínculo entre autoidentidade e autoconsciência vivificado pela forma dura de seu reclinar-se: ela não está descansando sobre a cama; antes, encontra-se pronta para saltar Trata-se aí de uma bela pintura, mas sua beleza não é a beleza da mulher que meneia seus chinelos sobre o lençol.

Edward Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paris.

Eros e desejo

A questão que Platão levanta no *Banquete* e no *Fedro* continua tão pertinente hoje quanto era na Grécia antiga: que lugar o desejo sexual reserva para o objeto individual? Se visto pura e simplesmente como anseio físico, o desejo pode ser satisfeito por qualquer membro do sexo relevante. Nesse caso, o indivíduo não poderia ser seu objeto verdadeiro, visto ser ele apenas um exemplo do homem ou da mulher universal. Ao mesmo tempo, se visto como força espiritual, o

desejo é igualmente indiferente ao indivíduo. Se este é almejado, é em virtude de sua beleza, que por sua vez é universal e, assim, não pode ser consumida ou possuída, somente contemplada. De todo o modo, o indivíduo é descartado como irrelevante - o desejo físico não lhe diz respeito e o amor erótico o transcende. Tanto na versão de Platão como na dos medievais, o indivíduo encarnado se esvai enquanto objeto do amor, eterizando-se como sorriso incorpóreo tal qual Beatriz no *Paradiso.*

No período que se seguiu ao Renascimento, a visão platônica de nossa condição perdeu aos poucos seu encanto, e então os sentimentos eróticos passaram a ser representados na arte, na música e na poesia como eles de fato são. Em *Vénus e Adónis*, de Shakespeare, a deusa do amor veio à terra em definitivo, tornando-se não somente símbolo da paixão física, mas também sua vítima. Milton retoma a história em seu retrato de Adão e Eva - uma representação dos "misteriosos ritos do amor conjugal" em que o corpo é crucial não como instrumento, e sim como a presença física da alma racional. O corpo não é eterizado no sorriso; antes, o sorriso é que se concretiza no corpo, ainda que "os sorrisos", como afirma Milton, "emanem da Razão e sejam alimento do amor,". Desse modo, Adão e Eva são seres plenamente carnais, "sublimados nos braços um do outro".

O objetivo de Milton não era dividir a deusa do amor como Platão o fizera, mas mostrar o quão estreito é o vínculo entre desejo sexual e amor erótico: cada qual complementa e legitima o outro. Do mesmo modo, Dryden, na Inglaterra, e Racine, na França, retrataram o amor erótico tal qual ele é, ou seja, como dilema de seres corporificados para quem vontade, desejo e liberdade são feitos de carne. Esses autores reconheceram o erótico como uma espécie de ponto crucial da condição humana, um mistério com o qual nosso destino terreno se vê enlaçado e do qual não podemos escapar sem que sacrifiquemos parte de nossa natureza e felicidade. O Renascimento florentino primitivo, porém, permaneceu fiel à concepção medieval e platônica de erotismo. Nesse aspecto, a distância que existe entre Dante e Milton corresponde à distância entre Botticelli e Ticiano. Se o espírito platônico da Idade Média e do início do Renascimento concebia o objeto do desejo como prenúncio do eterno, o espírito moderno o vê como objeto ao mesmo tempo racional e mortal, dotado daquele desamparo pesaroso e pungente que tudo isso engendra.

Arte e pornografia

A ascensão da alma pelo amor que Platão descreve no *Fedro* é simbolizada pela figura da Afrodite Urânia. E foi essa a Vênus pintada por Botticelli, platônico ardoroso e membro do círculo platônico que se organizava ao redor de Pico della Mirandola. A Vênus de Botticelli não é erótica: ela é uma visão da beleza celeste, uma visita que advém de esferas superiores, um chamado à transcendência. De fato, ela é autoevidente tanto a ancestral como a descendente das Virgens de Fra Filippo Lippi: a ancestral, em virtude de seu significado pré-cristão; a descendente, por absorver tudo aquilo que foi alcançado pela representação artística da Virgem Maria como símbolo da carne imaculada.

A reabilitação pós-renascentista do desejo sexual fixou as bases da arte genuinamente erótica, que mostraria o ser humano não somente como sujeito e objeto do desejo, mas também como indivíduo livre cujo desejo é uma mercê concedida conscientemente. No entanto, essa reabilitação do sexo nos fez levantar aquela que se tornou uma das questões mais importantes para a arte e para a crítica de nossa época: a da diferença - caso de fato exista uma - entre arte erótica e pornografia. A arte pode ser erótica e também bela, como a Vênus de Ticiano. Contudo, não pode ser bela e também pornográfica - ao menos é nisso que cremos. E é importante descobrir o porquê.

Ao distinguirmos a arte erótica da arte pornográfica, na verdade estamos distinguindo dois tipos de interesse: o interesse pela pessoa corporificada e o interesse pelo corpo, os quais a meu ver são incompatíveis. (Veja a análise realizada no Capítulo 2.) O desejo normal é uma emoção interpessoal. Seu objetivo é a rendição livre e mútua que constitui, também, a união de dois indivíduos, você e eu - *por intermédio* de nossos corpos, claro, mas não somente *como* corpos. O desejo normal é uma resposta dada de pessoa a pessoa, uma resposta que busca a individualidade que isso proporciona. Objetos podem ser substituídos; sujeitos, não. Como Kant, de modo bastante persuasivo, afirmou, os sujeitos são indivíduos livres; sua insubstituibilidade pertence ao que eles são em essência. A exemplo da escravidão, a pornografia é a negação do sujeito humano, uma forma de ignorar a exigência moral de que os seres livres se tratem como fins em si mesmos.

Pornografia leve

Tudo isso pode ser formulado à luz da distinção apresentada no Capítulo 5. A pornografia diz respeito a um interesse fantasioso, ao passo que a arte erótica mexe com um interesse da imaginação. Aquela, portanto, é explícita e despersonalizada, enquanto esta nos convida à subjetividade de outrem e se baseia na sugestão e na alusão, jamais na explicitação.

O objetivo da pornografia é suscitar um desejo vicário; o da arte erótica, retratar o desejo sexual de quem é por ela representado. Se isso de alguma forma excita o observador, como volta e meia faz Correggio, trata-se então de um defeito estético, uma "queda" rumo a outro tipo de interesse que não aquele que tem como alvo a beleza. Desse modo, a arte erótica reveste seu tema a fim de que o desejo não seja infamado e expropriado por quem o observa. Seu êxito máximo é fazer que o corpo revista *a si mesmo*, isto é, fazer da própria carne uma expressão da decência que faz hesitar o *voyeur*, de modo que a subjetividade da nudez seja revelada até mesmo naquelas partes corporais que se encontram fora do domínio da vontade. É isso o que consegue fazer Ticiano, produzindo uma arte erótica que é ao mesmo tempo serena e nupcial - uma arte que isola completamente o corpo do interesse maculado do *voyeur*.

Voltemo-nos agora para a *Odalisca Loira*, de Boucher, e percebamos o quão diferente é sua intenção artística.

Aquela mulher adotou uma pose que jamais adotaria quando vestida. Trata-se de uma posição que, na vida cotidiana, pouco ou nenhum lugar encontraria fora do ato sexual e que chama a atenção para si mesma, visto que a mulher olha ao longe sem expressão nenhuma e parece não ter nenhum outro interesse. Porém, a pintura e Boucher ainda viola de outro modo os limites da decência: não há motivo algum para a pose que a Odalisca adota na imagem. Apenas ela está ali, sem olhar para nada em particular, ocupando-se tão somente do ato que contemplamos. O lugar do amante está vacante e espera ser preenchido - e todos vocês ão convidados a fazê-lo.

François Boucher, *Odalisca Loira*, 1752, Alte Pinakothek, Munique.

Obviamente, há diferenças entre a Odalisca e os seios e bumbuns da seção Página 3[1] do *The Sun.* Uma delas é a diferença geral entre pintura e fotografia: a primeira representa ficções, enquanto a outra apresenta realidades (e isso ainda quando retocada pelo aerógrafo ou por um software de edição). O mínimo que se pode dizer é que o bumbum na Página 3 é mostrado tal qual na vida real, sendo interessante precisamente por esse motivo. A segunda diferença tem relação com isso: para apreciarmos o efeito almejado pela pintura de Boucher, não precisamos saber sobre a Odalisca nada mais do que aquilo que a imagem nos revela. O bumbum da Página 3 tem nome e endereço. Muitas vezes, o texto que o acompanha diz muito sobre a própria menina, ajudando ainda mais o leitor a fantasiar o contato sexual. Para muita gente - e com razão, creio -, isso estabelece uma diferença moral decisiva entre a imagem da Página 3 e quadros como o de Boucher. A mulher desta página está sendo acondicionada em seus atributos sexuais e exposta para a fantasia de milhares de estranhos. Ela pode não se importar com isso, e aparentemente não o faz; porém, por não estar nem aí, já demonstra o quanto perdeu. Ninguém é degradado pela pintura de Boucher, uma vez que não há ali ninguém real. Muito embora a modelo que a inspirou tivesse nome e endereço (era Louise O'Murphy, que ficava à disposição do rei no Parque dos Cervos), aquela mulher é apresentada como uma invenção; apesar de ter sido retirada da vida, ela não é de modo nenhum idêntica a um ser humano real.

A questão moral

É penoso livrar-se dos dilemas morais impostos pela pornografia leve. Numa época como a nossa, quando as imagens explícitas mais grosseiras se fazem presentes ao toque de um teclado, quando a pornografia pesada é protegida pela Suprema Corte dos Estados Unidos como "liberdade de expressão" e ao debater-se a sexualidade humana modéstia, decência e vergonha não passam de ilusões opressivas, fica difícil olhar com reprovação para a Página 3. "Que mal ela pode causar?": tal é a resposta natural - e, quando suscitada por feministas rigorosas, trata-se de uma resposta com a qual talvez simpatizemos. No entanto, não deveríamos nos iludir como aqueles comentadores que são levados a achar que o interesse destinado à Página 3 é pela beleza, por um ideal de feminilidade ou algum valor superior revelado no texto. Antes, o traço mais importante da menina ali estampada é sua realidade e sua exposição como objeto sexual. Ainda que a atitude relacionada a ela seja velada, e que ela desempenhe função compensatória numa vida privada de prazer sexual, não devemos achar que pertence à esfera do interesse estético ou que rivalize com o interesse voltado para a *Odalisca Loira* de Boucher. A tela de Boucher baseia-se na linha que separa o estético do sexual, permitindo que nossos pensamentos vagueiem por terrenos proibidos, mas sem serem provocados pelo conhecimento de que aquela mulher é real e está pronta, disponível - o conhecimento, portanto, que nos faz saltar da imaginação à fantasia e da apreciação estética da beleza feminina ao desejo de abraçar um exemplo particular dela.

O exame da Vênus de Ticiano indica qual a razão pela qual a pornografia não pertence à esfera da arte, por que ela é incapaz da beleza em si e por que dessacraliza a beleza das pessoas que retrata. A imagem pornográfica é como uma varinha mágica que transforma sujeitos em objetos e pessoas em coisas; assim, acaba por tirar-lhes o encanto e destruir a fonte de sua beleza. Ela faz as pessoas se esconderem por trás de seus corpos como marionetes manejadas por cordões ocultos. Desde o *cogito* de Descartes, a ideia do eu como homúnculo interior influenciou nossas opiniões acerca da pessoa humana. A imagem cartesiana nos instiga a crer que passamos a vida conduzindo um animal numa coleira, forçando-o a fazer o que queremos até ele entrar em colapso e morrer. Sou um sujeito; meu corpo, um objeto: eu sou eu,

ele é ele. Assim, o corpo torna-se mais uma coisa entre tantas outras, e a única forma que tenho de resgatá-lo é assegurando meu direito de propriedade, afirmando que este corpo não é apenas um objeto velho, mas um objeto que pertence a *mim.* É precisamente desse modo que a relação entre alma e corpo é vista na imagem pornográfica.

Existe, contudo, uma forma melhor de ver as coisas, a qual explica boa parte daquela velha moralidade que muitos, hoje, consideram inquietante. De acordo com essa perspectiva, meu corpo não é propriedade minha, mas - para empregarmos o termo teológico - minha encarnação. Meu corpo é um sujeito tanto quanto eu, e não um objeto. Eu o possuo na mesma medida em que possuo a mim mesmo. Estou inextricavelmente ligado a ele, e tudo aquilo que é feito com meu corpo é feito comigo. Além disso, há formas de tratá-lo que me levam a pensar e sentir de modo diferente, a perder meu senso moral, a tornar-me frio ou indiferente aos outros, a cessar meus julgamentos ou seguir princípios e ideais. Quando isso acontece, não sou apenas eu quem se vê prejudicado, mas também todos aqueles que me amam, necessitam de mim e travam relações comigo. Afinal, fiz mal àquela parte sobre a qual relacionamentos se edificam.

A velha moralidade, para a qual vender o corpo era incompatível com a doação do eu, tocava uma verdade. O sentimento sexual não é uma sensação que pode ser acionada e interrompida à vontade; antes, é o tributo que um eu presta a outro e que, em seu ápice, proporciona a incandescente revelação de quem você é. Tratá-lo como bem passível de ser comprado e vendido como qualquer outro é prejudicar tanto o eu presente como o outro futuro. A condenação da prostituição não era apenas beatice puritana; tratava-se do reconhecimento de uma verdade profunda, qual seja: a de que você e seu corpo não são duas coisas distintas, de modo que vender o corpo endurece a alma. E aquilo que se aplica à prostituição aplica-se também à pornografia. Ela não é um tributo à beleza humana, mas sua dessacralização.

Beleza e *eros*

Neste capítulo, voltei minha atenção para a pintura a fim de esboçar a linha que separa a arte erótica da fantasia sexual. Minha intenção era retornar pela última vez à velha perspectiva platônica - para a qual *eros é* o princípio que governa a beleza em todas as suas formas - e demonstrar, com detalhes, como ela se equivoca quanto à natureza do interesse estético e quanto ao tipo de educação moral capaz de ser fornecido pela arte verdadeira. A beleza advém da colocação da vida humana, incluindo o sexo, numa distância em que ela pode ser vista sem aversão ou prurido. Quando essa distância é perdida e a imaginação se vê engolida pela fantasia, a beleza pode até permanecer, mas será uma beleza maculada, privada da individualidade daquele que a possui. Ela terá perdido seu valor e ganhado um preço.

Além disso, a beleza humana pertence à nossa corporificação, e por isso a arte que "objetifica" o corpo e o retira da esfera das relações morais nunca consegue capturar a verdadeira beleza da forma humana. Ao dessacralizar a beleza das pessoas, ela dessacraliza a si mesma. A comparação entre pornografia e arte erótica revela-nos que o gosto está enraizado em nossas preferências mais amplas e que essas preferências expressam e estimulam certos aspectos de nosso próprio caráter moral. O ataque à pornografia é o ataque ao interesse a que ela serve - o interesse em ver as pessoas reduzidas a seus corpos, objetificadas como animais, reificadas e obscenizadas. Trata-se de um interesse que muitos têm, mas está em oposição à nossa humanidade. Ao julgar negativamente esse interesse, saio da esfera do juízo estético e adentro na esfera da virtude e do vício sexual. A pornografia, portanto, nos fornece uma vívida ilustração da tese de que nos aproximamos ao final do último capítulo. O padrão do gosto é estabelecido pelas virtudes do crítico, as quais são testadas e demonstradas na vida moral.

Notas

1 É uma seção do tabloide inglês The Sun, apresentada na terceira página, destinada a publicar a cada edição uma foto de uma modelo nua. (N.E.).

8. A fuga da beleza

No primeiro capítulo, tracei a distinção entre duas concepções de beleza: uma que denota o êxito estético e a outra, uma forma específica dele, aquela em que nos deleitamos e sintonizamos com o aspecto do mundo que nos é apresentado. Ao longo de todo este livro, fiz referências a objetos estéticos que tiveram êxito sem necessariamente serem belos em sentido idealizado - seja por se mostrarem demasiadamente comuns, como as roupas, seja por chamarem nossa atenção ao inquietar-nos, como os romances de Zola ou as óperas de Berg.

Contudo, mesmo em Zola e Berg a beleza mostra sua face - vemo-la na adorável invocação da jovem Françoise c sua vaca na abertura de *La Terre*, tal como na música igualmente adorável com que a orquestra de Berg se compadece de Lulu. Cada qual à sua maneira, Zola e Berg nos recordam de que a verdadeira beleza pode ser encontrada até mesmo naquilo que é rude, doloroso e decadente. Nossa capacidade de *dizer a verdade* de nossa condição em palavras medidas e melodias tocantes possibilita uma espécie de redenção. Por exemplo, *The Waste Land*, de T. S. Eliot, obra mais influente da literatura inglesa do século XX, descreve a cidade moderna como um deserto sem alma: fá-lo, porém, por meio de imagens e alusões que afirmam aquilo mesmo que a cidade nega. Nossa própria capacidade de realizar esse julgamento é o que o refuta por completo. Se somos capazes de assimilar a vacuidade da vida moderna, é porque a arte aponta para *outra forma de ser* - e o poema de Eliot realiza precisamente isso.

The Waste Land pertence à tradição das *Fleurs du Mal* de Baudelaire, da *Madame Bovary* de Flaubert e do *Golden Bowl* de James. Ela descreve o que é rude e sórdido com palavras tão ressonantes do contrário, tão capazes de sentir, compadecer-se e entender, que a forma de vida mais vil acaba sendo vindicada pela resposta que lhe damos. Essa "redenção pela arte" só ocorre porque o artista almeja a beleza em sentido estrito. É esse o paradoxo da cultura do *fin-de-siècle*: ela continuou a acreditar na beleza ao mesmo tempo em que se concentrou em todas as razões que a levavam a duvidar de que a beleza poderia ser alcançada fora da esfera artística.

Desde então, a arte seguiu outros rumos, recusando-se a agraciar a vida humana com qualquer coisa que se assemelhasse a uma visão redentora. Na tradição de Baudelaire, a arte paira como um anjo sobre o mundo que se encontra sob sua atenção. Ela não evita o espetáculo da loucura, da malícia e da decadência humana, mas convida-nos a outra parte, afirmando que "là tout n'est qu'ordre et beauté:/Luxe, calme et volupté". A arte mais recente, por sua vez, cultiva uma postura transgressora, igualando a feiura daquilo que retrata com uma feiura própria. A beleza é rebaixada a algo demasiadamente doce e escapista, distanciando-se demais das realidades para merecer uma atenção desenganada. Traços que antes sublinhavam fracassos estéticos são hoje citados como marcas de sucesso, ao mesmo tempo em que a busca pela beleza é muitas vezes vista como fuga da verdadeira tarefa da criação artística: desafiar as ilusões reconfortantes e revelar a vida como ela é. Arthur Danto chegou até mesmo a defender que a beleza é um objetivo enganoso que contraria a missão da arte moderna.

Esse movimento de ideias pode ser visto, em parte, como o reconhecimento da natureza ambígua do termo "beleza". Contudo, ele também envolve a rejeição da beleza em sentido estrito, declarando que as velhas evocações do lar, da paz, do amor e do contentamento não passam de mentiras e que a arte, portanto, deve doravante dedicar-se à verdade real e desagradável de nossa condição.

A apologia modernista

O repúdio à beleza é alimentado por uma visão particular da arte moderna e de sua história. Segundo muitos críticos em atividade hoje, a obra justifica a si mesma ao anunciar-se como um visitante do futuro. O valor da arte é o valor do choque: ela existe para nos conscientizar de nossa complicada situação histórica e recordar-nos de que a única coisa permanente na natureza humana é a mudança incessante.

Desse modo, os historiadores da pintura lembram a todo momento a arte de salão de meados do século XIX- a qual estava longe de ser arte precisamente porque derivava de um repertório de posturas já esgotadas - e a resistência inicialmente encontrada por Manet, a quem Baudelaire elevou à condição de "le peintre de la vie moderne". Eles nos recordam da grande força liberada pela iconoclastia de Manet e dos choques sucessivos causados ao sistema à medida que cada experimento se concretizava, até o momento em que a pintura figurativa enfim passou a ser vista pela maioria como coisa do passado.

Os historiadores da música, por sua vez, nos recordam da última sinfonia e dos últimos quartetos de Beethoven, nos quais as restrições formais parecem arrebentadas por um poder titânico; eles se demoram no caso de *Tristão e Isolda* - cujas harmonias cromáticas alterantes parecem levar a tonalidade ao limite - e na música de Stravinsky, Bartók e Schönberg, que inicialmente chocara o mundo e que foi justificada pelos mesmos argumentos empregados para justificar o fim da pintura figurativa. A velha linguagem, dizem os historiadores, se esgotou: apenas clichês resultariam da tentativa de prolongar seu uso. A nova linguagem fora desenvolvida para inserir a música em seu contexto histórico, para reconhecer o presente como algo isolado do passado, isto é, como uma nova experiência que só assimilamos ao compreendê-la como algo "diferente" daquilo que ocorria antes. Porém, no momento mesmo de capturar o presente nos damos conta de que ele é passado e já foi substituído.

Tradição e ortodoxia

Na arquitetura e na literatura, também encontramos essa mesma história: a arte está cm guerra com seu passado e se vê forçada tanto a desafiar os clichês dominantes quanto a trilhar um caminho de transgressão. No entanto, essa perspectiva se alimenta de uma dieta unilateral de exemplos. Enquanto Rothko, De Kooning e Pollock se empenhavam em seus experimentos (os quais eram altamente repetitivos, em minha opinião), Edward Hopper praticava uma pintura figurativa que fazia dele o pintor da vida americana moderna tanto quanto Manet fora o pintor da Paris do século XIX. Enquanto Schönberg se livrava da tonalidade e adotava o método serial de doze tons, Janácek compunha *Katya Kabanova* e Sibelius iniciava sua grande série de sinfonias tonais.

Além disso, há ainda uma história mais verdadeira do artista moderno: aquela que os próprios modernistas relatam. Trata-se da história que narra T. S. Eliot em seus ensaios e nos *Quatro Quartetos*; Ezra Pound, em seus *Cantos*; Schönberg, em seus escritos críticos e em *Moisés e Aarão;* Pfitzner, em *Palestrina.* Segundo ela, o objetivo do artista moderno não é romper com a tradição, e sim recuperá-la num contexto para o qual o legado artístico pouco - ou nem sequer - se preparou. Essa história não se volta para o passado do agora; ela se debruça sobre sua realidade presente, isto é, sobre o *lugar a que chegamos* e cuja natureza deve ser compreendida como um *continuum.* Se, nas circunstâncias modernas, as formas e os estilos artísticos devem ser reformulados, não é para que repudiemos a velha tradição, e sim para que esta velha tradição seja restaurada. O artista moderno esforça-se para expressar realidades que não eram encontradas antes e que são especialmente difíceis de abarcar. Contudo, isso só pode ser feito se o capital espiritual de nossa cultura for aplicado ao presente e o revele como realmente é. Para Eliot e seus colegas, portanto, não poderia haver arte moderna verdadeira que não fosse, também, uma busca pela ortodoxia, uma tentativa de capturar a natureza da experiência moderna por meio de seu cotejo com as certezas de uma tradição viva.

Você talvez julgue o resultado de tudo isso impenetrável, inteligível, até mesmo feio - como muitos fazem no caso de Schönberg, por exemplo. Porém, essa certamente não é a intenção. Como Eliot, Schönberg desejava *renovar* a tradição em vez de destruí-la - e renová-la como um veículo em que a beleza, e não a banalidade, mais uma vez seria a norma. Não há nada de absurdo em afirmar que há mais melodia na teia de seda da ópera *Erwartung* [Expectativa], de Schönberg, que nas grossas texturas de uma sinfonia de Vaughan Williams. É bem verdade, de fato, que esse pequeno melodrama possui uma qualidade apavorante que pouco recorda as belezas consoladoras das canções de Schubert; todavia, podemos compreender o idioma de Schönberg como uma tentativa de entender esse pavor e refreá-lo, de confiná-lo numa forma musical que dá sentido e beleza à catástrofe do mesmo modo como Ésquilo deu sentido e beleza às fúrias vingativas ou como Shakespeare e Verdi o fizeram com relação à terrível morte de Desdêmona.

Os modernistas temiam que a iniciativa estética se afastasse do objetivo artístico máximo e se tornasse vazia, repetitiva, mecânica e clichê. Eliot, Matisse e Schönberg não tinham dúvidas de que era isso o que acontecia ao seu redor, e assim cada qual passou a proteger um ideal estético ameaçado das corrupções da cultura popular. Esse ideal associara a busca da beleza ao impulso de consagrar a vida humana e de agraciá-la com uma relevância que não era mundana apenas. Em suma, os modernistas procuraram unir, mais uma vez, a iniciativa artística com seu propósito espiritual subjacente. O modernismo não foi concebido como transgressão, e sim como recuperação - como um árduo retorno a uma herança de significados conquistada a muito custo, ao fim do qual a beleza seria novamente estimada como símbolo presente de valores transcendentais. Não é isso o que vemos na arte conscientemente “transgressora” e “provocadora” dos dias de hoje: ela exemplifica a fuga da beleza em vez do desejo de recuperá-la.

A fuga da beleza

Uma das obras mais ternas de Mozart é a ópera cômica O *Rapto do Serralho.* Ela nos conta a história de Konstanze, mulher que fora raptada e separada de Belmonte, seu noivo, e agora é levada para o harém do paxá Selim. Após várias intrigas, Belmonte a resgata, sendo para tanto auxiliado pela clemência do paxá, que respeita a castidade de Konstanze e se recusa a possuí- -la à força. Esse roteiro implausível permite que Mozart expresse a convicção iluminista de que a caridade é uma virtude universal, sendo tão real no império muçulmano dos turcos quanto no império cristão do esclarecido José II (este mesmo um homem pouco cristão). O amor fiel de Belmonte e Konstanze inspira a clemência do paxá. E, ainda que a visão inocente de Mozart careça de muitos fundamentos históricos, sua crença na realidade do amor desinteressado é expressa a todo momento e sustentada pela música. *O Rapto do Serralho* defende uma ideia moral, e suas melodias partilham da beleza dessa ideia e a apresentam convincentemente àquele que as escuta.

Na montagem de O *Rapto do Serralho* realizada em 2004 na Komische Oper, em Berlim, o produtor Calixto Bieito decidiu ambientar a ópera num bordel berlinense, fazendo de Selim seu cafetão e de Konstanze uma de suas prostitutas. Sobre o palco, casais copulavam até mesmo durante as músicas mais delicadas, e toda desculpa para a violência, carente ou não de clímax sexual, era aproveitada. Em determinado momento, uma prostituta passou a ser torturada gratuitamente, tendo seus mamilos cortados de maneira cruel e realista antes de seu assassinato. A letra e as músicas falavam de amor e compaixão, mas sua mensagem era suprimida pelas cenas de homicídio e de sexo narcisista que, estrondosamente orquestradas, tomavam conta do palco.

Esse é um dos exemplos de um fenômeno que temos visto em todo aspecto da cultura contemporânea. Os artistas, os diretores e os músicos, tal como todos aqueles que se veem ligados às artes, não estão somente fugindo da beleza: eles também desejam maculá-la em atos de iconoclastia estética. Sempre que a beleza se encontra à espreita, o desejo de suprimir seu encanto pode intervir, a fim de que sua voz distante não seja ouvida por trás das cenas de dessacralização. A beleza, afinal, nos exorta a algo: ela nos convida a renunciar ao nosso narcisismo e a contemplar com reverência o mundo. (Cf. lago, sobre Cássio: “Em sua vida, trazia uma beleza cotidiana/que me torna feio”. Do mesmo modo, o solilóquio de Claggart no *Billy Budd* de Britten, em que o personagem se volta contra a beleza que ilumina sua própria

insignificância moral.)

Tenho utilizado, aqui, a palavra "dessacralização", evocando assim o exame do sagrado incluído no Capítulo 2. Dessacralizar é corromper o que de outro modo poderia ser isolado na esfera das coisas consagradas. Podemos dessacralizar uma igreja, uma mesquita, um cemitério, uma tumba, tal como imagens, livros e cerimônias sagradas. Também podemos dessacralizar um cadáver, uma imagem querida e até mesmo um ser humano vivo, desde que esses contenham (como de fato acontece) o presságio de certo "isolamento" original. O medo da dessacralização é um elemento vital de todas as religiões. Com efeito, é isso mesmo o que a palavra *religio* significava originalmente: um culto ou cerimônia destinado a proteger um local sagrado do sacrilégio.

Nossa necessidade de beleza não é algo de que podemos prescindir sem que nos tornemos incapazes de nos contentar como pessoas. Ela é uma necessidade que surge de nossa condição metafísica de indivíduos livres que buscam seu lugar num mundo partilhado e público. Podemos vaguear alienados, ressentidos, desconfiados e receosos por este mundo ou podemos nos sentir à vontade nele, permanecendo em harmonia com os outros e com nós mesmos. A experiência da beleza nos orienta neste segundo caminho: ela nos revela que *estamos* à vontade no mundo, que o mundo está ordenado em nossas percepções como um lugar adequado à vida de seres como nós. No entanto - e esta é, mais uma vez, uma das mensagens dos primeiro modernistas -, seres como nós só ficam à vontade no mundo se reconhecerem sua condição "caída", tal qual fez Eliot em *The Waste Land.* Desse modo, a experiência da beleza também aponta para além deste mundo, na direção de um "reino de finalidades" em que nossos anseios imortais e nosso desejo de perfeição são finalmente respondidos. Como Platão e Kant perceberam, portanto, a inclinação à beleza se aproxima da mentalidade religiosa, nascendo da humilde consciência de que vivemos com imperfeições ao mesmo tempo que aspiramos a uma unidade suprema com o transcendental.

Tome qualquer imagem de um dos grandes pintores paisagísticos - Poussin, Guardi, Turner, Corot, Cézanne - e você verá essa ideia de beleza celebrada e fixada em imagens. Tais artistas não fecham os olhos nem para o sofrimento, nem para a vastidão e periculosidade desse universo, que só tem por nós ocupada uma ínfima extensão. Os pintores de paisagens nos revelam a morte e a decadência no coração mesmo das coisas: a luz que incide sobre suas colinas é uma luz moribunda; as paredes de suas casas têm remendos e se esfarelam, como o estuque das aldeias de Guardi. No entanto, essas imagens também apontam tanto para a alegria que jaz incipiente na decadência como para a eternidade que se encontra implícita no que é transitório.

Alegria na decadência

Francesco Guardi, *Paisagem Marinha*, s. d., Museo di Castelvecchio, Verona.

Até mesmo nas vidas frustradas e iníquas que tomam conta dos romances de Zola encontramos, se não a realidade da beleza, ao menos um reflexo distante dela, registrado tanto no ritmo da prosa como nas evocações de tranquilidade encontradas em meio aos fúteis anseios que conduzem os personagens a seus objetivos. Tanto em Zola como em Baudelaire e Flaubert, o realismo é uma espécie de tributo decepcionado ao ideal. O tema é profano, mas profano por natureza, e não porque o autor optou por profanar as belezas poucas e esparsas que encontrava. A arte da dessacralização representa um novo afastamento - e um afastamento que devemos tentar compreender porque se encontra no centro da experiência pós-moderna.

O sagrado e o profano

A dessacralização é uma espécie de defesa contra o sagrado, uma tentativa de suprimir suas reivindicações. Na presença de objetos sagrados, nossas vidas são julgadas, e no intuito de escapar desse julgamento destruímos aquilo mesmo que parece nos acusar.

No entanto, de acordo com diversos filósofos e antropólogos, a experiência do sagrado é um traço universal da condição humana, e por essa razão é difícil evitá-la. A maior parte de nossas vidas se organiza em torno de objetivos passageiros, mas poucos desses objetivos nos são memoráveis ou comoventes. A todo momento, nossa complacência é abalada e nos sentimos na presença de algo que é muito mais significativo que nossos interesses e desejos atuais; percebemos a realidade de algo precioso e misterioso que vem ate nós com um clamor que de algum modo não é deste

mundo. Isso ocorre, por exemplo, na presença da morte, em especial quando se trata da morte de alguém querido. Olhamos com espanto o corpo humano de que a vida escapou. Não se trata mais de uma pessoa, mas de seus "restos mortais", e esse pensamento nos enche de uma sensação sinistra. Relutamos em tocar o corpo morto; encaramo-lo como se não pertencesse a nosso mundo, quase como se fosse um visitante vindo de outra esfera.

A experiência acima é paradigmática de nosso encontro com o sagrado. Além disso, ela exige de nós uma espécie de reconhecimento cerimonial. O corpo morto é objeto de ritos e atos de purificação cujo objetivo não é somente enviar alegremente, para o além, seu antigo ocupante; afinal, nesses rituais também tomam parte aqueles que não creem na vida futura. Seu objetivo é superar o mistério, a qualidade sobrenatural da forma humana morta. O corpo é recuperado por este mundo mediante rituais que reconhecem que ele também lhe está apartado. Em outras palavras, os rituais consagram o corpo, purificam-no de seu miasma e restauram sua condição de corporificação. Contudo, o corpo morto também pode ser dessacralizado quando exibido ao mundo como mera pilha de carne inútil - e esse é, sem dúvida, um dos atos primitivos de dessacralização, realizado desde tempos imemoriais. Como quando Aquiles, ao redor dos muros de Troia, arrasta triunfante o corpo de Heitor.

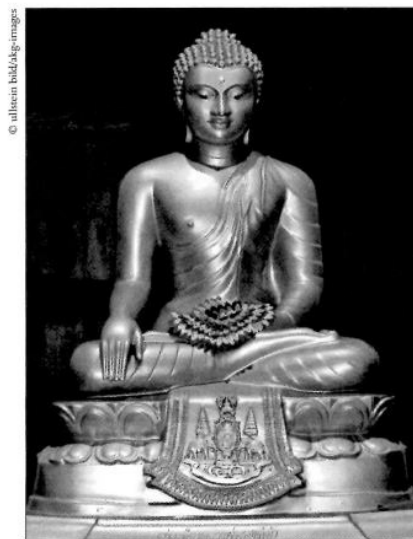
Há outras ocasiões em que nos sentimos igualmente arrebatados para longe de nossas preocupações cotidianas. De modo particular, temos a experiência de ficar apaixonado. Também essa é uma experiência humana universal, e do mais estranho tipo. O rosto e o corpo do amado são imbuídos de uma vida extremamente intensa. Porém, num aspecto crucial eles também se assemelham ao corpo de um morto: ambos parecem não pertencer ao mundo empírico. O amado observa o amante como Beatriz observava Dante, isto é, desde um ponto que está fora do fluxo das coisas temporais. O objeto amado exige que o tratemos com carinho, que nos aproximemos dele com uma reverência quase ritual. Então, daqueles olhos, membros e palavras irradia uma espécie de plenitude do espírito que torna novas todas as coisas.

A forma humana nos é sagrada porque carrega a marca de nossa corporificação. Seja por meio da pornografia do sexo, seja pela pornografia da morte e da violência, sua dessacralização deliberada tornou-se uma espécie de compulsão para muitos. Ademais, essa dessacralização, a qual macula a experiência da liberdade, é também uma negação do amor. Trata-se da tentativa de refazer o mundo como se o amor não mais fizesse parte dele. E é certamente essa, como exemplifica a montagem de *Die Entführung* produzida por Bieito, a principal característica da cultura pós-moderna - uma cultura sem amor que teme a beleza porque o amor a perturba.

Idolatria

A dialética do sagrado e do profano é um tema capital da Bíblia judaica. Nela, Deus a todo momento se revela em mistérios que sublinham seu caráter sagrado, enquanto os judeus se veem constantemente tentados a profaná-lo e venerar, em seu lugar, imagens e ídolos. Por que Deus seria profanado pela idolatria e por que as pessoas se sentem tentadas a isso? Por que Deus decreta o terrível castigo genocida dos israelitas por aquilo que (segundo os padrões modernos) é o mero pecadilho de dançar ante o bezerro de ouro? Por acaso Deus não tem senso de proporção? Essas perguntas assinalam a peculiaridade dos objetos sagrados, isto é, o fato de eles não admitirem substitutos. Não há graus profanação; ela é algo unificado, a colocação de um substituto no lugar daquilo para o qual não há substitutos: "Eu sou aquele que sou" é unicamente a si mesmo e deve ser adorado por aquilo que é, e não como meio que conduz a algo que poderia ser alcançado de outra forma ou por intermédio de uma divindade rival.

Nicolas Poussin, *A Adoração do Bezerro de Ouro*, 1633, National Gallery, Londres.

A idolatria é o paradigma da profanação, uma vez que admite no reino do louvor a ideia da *moeda de troca.* Você pode trocar ídolos, barganhá-los, experimentar novas versões, testar qual deles responde melhor à oração e qual alcança o melhor acordo. Tudo isso é profanação, visto envolver a substituição daquilo que não pode ser substituído sem que deixe de ser, isto é, o objeto sagrado em si.

Buda de Ouro: no mundo, mas não do mundo.

O objeto de culto deve ser apartado, estando *no* mundo sem ser *dele*; é preciso abordá-lo como a coisa singular que é, na qual todos os sentidos de nossa vida são de algum modo condensados e consagrados - "paramentados como destinos", nas palavras de Larkin. É isso o que queremos dizer quando o declaramos sagrado. É uma questão profunda da antropologia o porquê de haver a necessidade de tais objetos, e uma questão profunda da teologia se essa necessidade corresponde a alguma realidade que existe objetivamente. No entanto, é importante notar que, embora seja em certa medida uma inovação - a exemplo da ideia de que ele é Deus, e não um deus -, a postura ante a deidade defendida na Bíblia hebraica nós a compreendemos instintivamente, ainda que não saibamos racionalizá-la nem explicar por que possui uma importância tão grande na vida do crente religioso.

Profanação

Há outras ocasiões em que tentamos nos concentrar em algo, apreciá-lo por si só, como aquilo que é, e nossa atitude, muito embora não sendo de veneração, vê-se ameaçada pela busca de substitutos. O exemplo mais claro é aquele que venho examinando ao longo de todo este livro: o interesse sexual, no qual o objeto é idealizado, isolado e buscado não como comodidade, e sim em virtude da própria pessoa que é. Esse tipo de interesse, ao qual nos referimos ao falar do amor erótico, está em risco, e sua principal ameaça é o surgimento de um substituto, sob qualquer aspecto. Como pude observar no Capítulo 2, o ciúme é em grande medida doloroso, porque vê o objeto amado como algo que fora sagrado e se dessacralizou.

Um dos antídotos para a dor da dessacralização é aproximar-se da *profanação* total: em outras palavras, eliminar todos os vestígios de santidade do objeto outrora venerado, fazer dele apenas uma coisa *do* mundo, e não *no* mundo, transformá-lo em algo que não está acima dos substitutos capazes de tomar o seu lugar a qualquer momento. É isso o que verificamos no vício em pornografia que cada vez mais se difunde. A pornografia é uma profanação que elimina o vínculo sexual da esfera dos valores intrínsecos. Ela envolve a supressão de uma área em que a ideia da beleza criara raízes, protegendo-nos assim da possibilidade de amá-la e perdê-la.

A outra área em que essa profanação costuma ocorrer é a do juízo estético. Também aqui lidamos com uma atitude que busca destacar seu objeto, apreciá-lo pelo que é, declará-lo único, insubstituível, algo que carrega, inseparavelmente, o próprio significado. Não digo aqui que as obras de arte sejam sagradas, muito embora grande parte das maiores obras tenha vindo ao mundo assim - incluindo aí as estátuas e os templos dos gregos e romanos, tal como os retábulos da Europa medieval. O que afirmo é que elas são ou têm sido parte de uma contínua tentativa humana de idealizar e santificar os objetos da experiência, apresentando imagens e narrativas de nossa humanidade como algo que deve pautar nossa vida em vez de apenas ser vivido. Isso se aplica até mesmo às obras que nos trazem um realismo violento como *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Nana*, de Zola, cuja força e persuasão dependem do irônico contraste entre as coisas como elas são e as coisas tal qual as pessoas querem que sejam. Como sugeri, a tendência a profanar, clara como é na esfera sexual, é verificada também na esfera estética. Quanto mais reivindicam sua posição sagrada, mais as obras de arte se tornam objeto de dessacralização e mais alvejáveis parecem. (Daí a rotineira profanação das óperas de Wagner realizada por produtores que se mostram enfurecidos por suas presunçosas pretensões espirituais ou que são alheios a elas.)

Observações antropológicas

A cultura surge da nossa tentativa de estabelecer padrões que pautem o consentimento do povo em geral e elevem suas aspirações aos objetivos que tornam as pessoas admiráveis e adoráveis. Desse modo, ela é um investimento em muitas gerações, impondo-nos obrigações enormes que estão longe de ser claramente articuladas - de modo especial, a

obrigação de sermos pessoas diferentes e melhores à luz daquilo que os outros poderiam estimar. Os costumes, padrões de conduta, preceitos religiosos e decoros convencionais nos disciplinam nisso, formando assim o núcleo central de toda e qualquer cultura. No entanto, eles necessariamente dirão respeito àquilo que é comum e facilmente assimilável.

Como tenho me esforçado para assinalar, o juízo estético é parte integrante dessas formas elementares de coordenação social, podendo conduzir-nos ainda a aplicações potencialmente "superiores" e mais estilizadas. A todo momento, aponta para além de nossas imperfeições e insucessos, na direção de um mundo de ideais elevados. Desse modo, contém em si duas causas de afronta permanentes. Em primeiro lugar, ele nos instiga a distinções - distinções de gosto, de refinamento, de compreensão - que sempre nos recordam de que as pessoas não são igualmente interessantes, admiráveis ou capazes de compreender o mundo em que vivem.

Em seguida, visto que a atitude democrática se encontra invariavelmente em conflito consigo mesma - é impossível agir como se não existissem valores estéticos quando se vive a vida real entre os seres humanos -, o juízo da beleza passa a ser experimentado como *aflição*. Ele impõe um fardo intolerável, algo a que devemos corresponder, um mundo de ideais e aspirações que se opõe de maneira muito clara à falta de gosto de nossas vidas improvisadas. Ele se encarapita como uma coruja em nossos ombros enquanto tentamos esconder nossos roedores de estimação sob as roupas. Então, sentimo-nos tentados a nos voltar para ela e afastá-la dali. O desejo de dessacralizar é o desejo de voltar o juízo estético contra si mesmo, de modo que não mais pareça se tratar de *nosso* julgamento. Isso pode ser percebido a todo momento nas crianças - no prazer que elas têm diante de ruídos, palavras e alusões desagradáveis, os quais as ajudam a se distanciar do mundo adulto que as avalia e que detém a autoridade que é preciso negar (daí o encanto de Roald Dahl[1]). O refúgio a que a criança recorre para se proteger do fardo do juízo adulto é o mesmo a que o adulto recorre para se proteger do fardo de sua cultura. Ao usar a cultura como instrumento de dessacralização, os adultos neutralizam suas reivindicações: ela perde toda a sua autoridade e passa a auxiliá-los na conspiração contra os valores.

Beleza e prazer

O desejo de dessacralização conduz a um tipo de prazer próprio, e talvez nos sintamos tentados a achar que também este é um prazer estético, uma nova fase daquela *esthétique du mal* enaltecida por Baudelaire. Para percebermos que não se trata disso, precisaremos retornar brevemente à análise realizada no Capítulo 1, na qual sugeri que o prazer *no* deve ser diferenciado do prazer do *porquê.* Afirmei, ainda, a necessidade de se traçar uma distinção entre dois tipos abrangentes de prazer *no:* o sensorial e o intencional. O primeiro nasce diretamente de um estímulo, possui uma forma excitativa e pode ser produzido automaticamente. Tais são os prazeres do comer e do beber, os quais são obtidos e tolerados com grande facilidade e não exigem nenhuma capacidade cognitiva especial (até mesmo ratos de laboratório podem alcançar esses prazeres). O outro tipo de prazer nasce de um ato da compreensão; não se trata da gratificação sensorial do sujeito, e sim de um aprazível interesse por um objeto. Esses prazeres intencionais possuem uma dimensão cognitiva: eles saem do eu para tomar posse do mundo, e seu foco principal não é a sensação de prazer propriamente dita, e sim o objeto que lhe dá origem. Se assim preferirem, são prazeres *objetivos*, que assimilam a realidade da coisa a que se voltam. Os prazeres dos sentidos, por sua vez, são *subjetivos*: concentram-se na experiência em si e em como ela se dá àquele que a sente. Entre esses dois tipos de prazer encontramos uma série de casos intermediários, como os prazeres do especialista em vinhos, os quais envolvem uma espécie distinta de "saboreamento" sem, porém, dependerem da interpretação de seu objeto à luz de seu conteúdo ou significado.

O prazer estético enfoca o aspecto de seu objeto, o que faz as pessoas se sentirem tentadas a assimilá-lo a prazeres sensoriais puros como o do comer e o do beber. Uma tentação semelhante acomete a análise do sexo. Há uma espécie de interesse sexual em que o prazer sensitivo obscurece a intencionalidade interpessoal e se prende a cenas de excitação generalizada e impessoal - a uma imagem ou *tableau* a que o sujeito responde compulsivamente. Esse tipo de interesse sexual pode transformar-se em vício com grande facilidade. Somos tentados a achar que tal prazer despersonalizado e sensitivo é o verdadeiro fim de todas as formas de desejo sexual e que o deleite que vem do sexo é um modo de prazer subjetivo análogo aos prazeres proporcionados pela comida e pela bebida - afirmação que veio a ser explicitamente feita por Freud, por exemplo.

Prazer e vício

As disposições cognitivas raramente viciam, uma vez que dependem da exploração do mundo e do encontro do indivíduo com o objeto individual, cujo encanto encontra-se fora do controle do sujeito. O vício nasce quando o sujeito exerce pleno controle sobre o prazer, sendo capaz de produzi-lo à vontade. Resume-se sobretudo ao deleite sensorial e envolve uma espécie de curto-circuito da rede de prazer. Caracteriza-se pela perda da dinâmica emocional que, de outro modo, governaria uma vida cognitivamente criativa e voltada para o exterior. Nesse aspecto, o vício em sexo não é diferente do vício em drogas; ele se opõe ao verdadeiro interesse sexual: o interesse pelo *outro*, objeto individual do desejo. Por que passar por todas as inquietações do reconhecimento mútuo e da excitação comum quando há disponível um atalho que culminará no mesmo objetivo sensorial?

Do mesmo modo como existe o vício sexual, nascido da dissociação entre o prazer do sexo e a intencionalidade interpessoal do desejo, temos também a dependência do vício - a ânsia por chocar-se, arrebatar-se e emocionar-se de todo e qualquer modo que possa nos conduzir ao objetivo da excitação o qual nasce da dissociação entre o interesse sensorial e o pensamento racional. Essa patologia conhecemos muito bem. Ela foi interessantemente caricaturada por

Aldous Huxley em sua descrição do "cinema sensível" - os shows panorâmicos de *Admirável Mundo Novo* em que toda modalidade sensorial se via envolvida. Talvez os jogos romanos fossem semelhantes, agindo como atalhos para o espanto, o terror e o medo que reforçavam a sensação de segurança gerada quando do alívio visceral de perceber que não fui eu, e sim outro, quem acabou despedaçado na arena. Talvez seja assim, também, que operem os cortes de cinco segundos a que recorrem os filmes B e os comerciais televisivos, que por meio deles montam circuitos viciantes capazes de manter os olhos grudados na tela.

O contraste que venho esboçando implicitamente entre o amor que venera e o desdém que dessacraliza é semelhante ao contraste entre gosto e vício. Os amantes da beleza voltam sua atenção para fora, buscando um sentido e uma ordem que deem razão a suas vidas. A postura que adotam diante daquilo que amam encontra-se imbuída de juízo e discriminação. Além disso, é à luz desse objeto que eles se avaliam, buscando equiparar-se à sua ordem em suas vigorosas relações de afinidade.

O vício, segundo os psicólogos, está relacionado à recompensa fácil. O viciado é aquele que a todo momento gira a chave do prazer, cujos deleites contornam o pensamento e o juízo para se instalar no âmbito da necessidade. A arte se opõe aos efeitos do vício, no qual a necessidade de estímulos e excitações cotidianas bloqueia o caminho que conduz à beleza, ao colocar no centro do palco atos de dessacralização. O porquê de esse vício se mostrar tão virulento hoje é uma questão interessante: qualquer que seja sua explicação, porém, meu raciocínio pressupõe que ele é inimigo não somente da arte, mas também da felicidade, e que todo aquele que se importa com o futuro da humanidade deveria estudar como recuperar aquela "educação estética" - como a descreve Schiller - que tem o amor à beleza como objetivo.

Santidade e o kitsch

A arte tal qual a conhecemos encontra-se no limiar do transcendental. Ela aponta para além deste mundo de coisas acidentais e desconexas, na direção de uma esfera em que a vida humana é agraciada com uma lógica emocional que torna o sofrimento nobre e faz que o amor valha a pena. Desse modo, ninguém que atente para a beleza carece do conceito de redenção, de uma transcendência derradeira que conduz da desordem mortal a um "reino de finalidades". Numa época em que a fé está em declínio, a arte dá contínuo testemunho da fome espiritual e dos anseios imortais de nossa espécie. É por essa razão que a educação estética é mais importante hoje que em qualquer outro período de nossa história. Nas palavras de Wagner: "Está reservada à arte a função de salvar o núcleo religioso pelo reconhecimento das imagens míticas que a religião desejaria acreditadas e revelar, por meio da representação ideal de seu valor simbólico, a verdade que se esconde no interior delas". Até mesmo para o incrédulo, portanto, a "presença real" do sagrado é um dos dons mais sublimes da arte.

Ao mesmo tempo, a degradação da arte jamais foi tão manifesta. E a forma mais difundida de degradação, mais comum que a dessacralização deliberada da humanidade por meio da pornografia e da violência gratuita, é o *kitsch,* aquela enfermidade que podemos identificar instantaneamente sem jamais conseguirmos definir com precisão e cujo nome austro-húngaro vincula-a aos movimentos de massa e aos sentimentos coletivos do século XX.

Em "Avant-garde and Kitsch", célebre artigo publicado em 1939 na *Partisan Reviens,* Clement Greenberg impôs aos americanos instruídos um dilema. A pintura figurativa, afirmou ele, estava morta: seu potencial expressivo se esgotara e suas ambições representativas haviam sido passadas à fotografia e ao cinema. Toda e qualquer tentativa de continuar a tradição figurativa culminaria inevitavelmente no *kitsch,* isto é, numa arte sem nenhuma mensagem própria, na qual todos os efeitos seriam copiados e todas as emoções, falsificadas. A arte genuína deveria ser de vanguarda, rompendo com a tradição em prol de um "expressionismo abstrato", que empregaria a forma e a cor a fim de libertar a emoção do cativeiro da narrativa. Desse modo, Greenberg promoveu os trabalhos de Kooning, Pollock e Rothko e condenou o grande Edward Hopper, declarando-o "pobre, batido e impessoal".

Olhe para a história da arte figurativa no Ocidente e você perceberá que, antes do século XVIII, tínhamos a arte primitiva, a arte naïf, a arte cotidiana e decorativa, mas não o *kitsch.* O momento em que este fenômeno surgiu é controverso: talvez Greuze já exiba seus traços; mesmo Murillo talvez já o prenuncie. O que se sabe é que, na época de Millet e dos pré-rafaelitas, o *kitsch* estava em voga. Ao mesmo tempo, o medo que se tinha dele tornou-se uma grande motivação artística, instigando tanto as revoluções cubista e impressionista como o nascimento, na música, da atonalidade.

Não é somente no mundo da arte que observamos o firme avanço do *kitsch.* Muito mais importante, em virtude de sua influência sobre a psique popular, tem sido a *kitschficação* da religião. As imagens desempenham uma função religiosa importantíssima, ajudando-nos a compreender o Criador por meio de visões idealizadas de seu mundo; elas nada mais são do que imagens concretas de verdades transcendentais. No manto azul de uma virgem de Bellini, encontramos o ideal da maternidade como pureza envolvente e promessa de paz. Isso não é *kitsch*; antes, trata-se de uma verdade espiritual muito profunda, a qual conseguimos compreender mediante a força e a eloquência da imagem. Entretanto, não cansaram de nos recordar os puritanos que tal imagem encontra-se na fronteira da idolatria, e com o menor empurrão podemos passar da elevação do espírito ao abismo sentimental. No século XIX, por toda parte isso acontecia à medida que as figuras votivas produzidas em massa - os santos precursores dos anões de jardim - inundavam lares comuns.

O *kitsch* é o modelo que invade as obras de uma cultura viva quando as pessoas passam a preferir as pompas sensoriais da crença em detrimento daquilo em que de fato se crê. E não foi apenas a civilização cristã a que se submeteu recentemente à *kitschficação.* Vem sendo tão clara quanto a *kitschficação* do hinduísmo e de sua cultura. Ganexas produzidos em massa têm derrubado essa sutil escultura de seu pedestal estético; na música *bunjee*, os *talas* da

música clássica indiana são destruídos por harmonias tonais e por máquinas de ritmos; na literatura, os *sutras* e os *puranas* foram isolados da visão sublime do *brâman* e republicados na forma de quadrinhos infantis.

Em poucas palavras, o *kitsch* não nasce como fenômeno artístico, e sim como uma doença de fé. Ele começa na doutrina e na ideologia e só depois infecta todo o universo cultural. A disneyficação da arte é apenas um dos aspectos da disneyficação da fé - e ambas envolvem a profanação de nosso valores mais elevados. Como o mesmo exemplo da Disney nos recorda, o *kitsch* não traz um excesso de sentimentos, mas uma deficiência; em certa medida, o mundo do *kitsch* é um mundo sem coração, em que a emoção se afasta do objetivo que lhe é adequado e se aproxima de estereótipos doces, os quais nos permitem prestar um tributo transitório ao amor e à tristeza sem que precisemos senti-los. Não foi à toa que ele surgiu quando ocorreram os horrores, até então inimagináveis, da guerra de trincheiras, do holocausto e do Gulag, cada qual satisfazendo à profecia por ele proclamada: a transformação do ser humano em uma boneca que primeiro cobrimos de beijos e, depois, a deixamos em pedaços.

Anões de jardim: a disneyficação da vida cotidiana.

Kitsch e dessacralização

Essas reflexões nos remetem àquilo que foi dito no início deste capítulo. Podemos ver a revolução modernista nas artes a partir da perspectiva de Greenberg, segundo a qual a arte se rebela contra as antigas convenções assim que o *kitsch* as coloniza. A arte, afinal, não pode viver no mundo do *kitsch*, um mundo de bens a serem consumidos e não de ícones a serem reverenciados. A verdadeira arte é um chamado à nossa natureza superior, uma tentativa de afirmar aquele outro reino em que a ordem moral e espiritual prevalece. Nele, os outros existem não como bonecas submissas, e sim como seres espirituais cujas exigências são intermináveis e inevitáveis. Para nós que vivemos na esteira da epidemia *kitsch*, a arte adquiriu uma importância nova. Ela é a presença real de nossos ideais espirituais. E por isso que a arte é relevante. Sem a busca consciente da beleza, corremos o risco de resvalar num mundo de prazeres viciantes e de dessacralizações rotineiras, em que o valor da vida humana não é mais percebido com nitidez.

Paradoxalmente, a busca incessante de inovações artísticas culmina no culto ao niilismo. A tentativa de resguardar a beleza do *kitsch* pré-modernista a expôs à dessacralização pós-moder- na. Temos a impressão de estarmos entre duas formas de sacrilégio: uma que lida com sonhos adocicados e a outra, com fantasias selvagens. Ambas são formas de falsidade, maneiras de reduzir e rebaixar nossa humanidade. Ambas envolvem a fuga da vida superior e a rejeição de seu principal sinal, isto é, da beleza. Contudo, ambas também apontam para a real dificuldade de levar, nas circunstâncias da modernidade, uma vida em que a beleza ocupa posição central.

O *kitsch* priva o sentimento de seu ônus e, portanto, de sua realidade; a dessacralização aumenta o ônus do sentimento e, assim, acaba por nos assustar. O antídoto contra esses dois estados de espírito é insinuado por aquilo mesmo que cada um deles nega, isto é, pelo sacrifício. Na ópera de Mozart, Konstanze e Belmonte estão prontos para se sacrificarem pelo outro, e é nessa prontidão que se encontra a prova de seu amor. Todas as belezas da ópera nascem da apresentação constante dessa prova. As mortes que ocorrem nas verdadeiras tragédias nos são toleráveis porque as encaramos à luz do sacrifício. O herói trágico é tanto alguém que se autossacrifica quanto uma vítima sacrificial; o espanto que sentimos diante de sua morte é de algum modo redentor, uma prova de que sua vida valera a pena. O amor e a afeição entre as pessoas só são reais na medida em que preparam o caminho para o sacrifício - seja dos *petits soins* que vinculam Marcei a Saint-Loup, seja da prova oferecida por Alceste, que morre pelo bem do marido. O sacrifício é o âmago da virtude, a origem do significado e o verdadeiro tema da alta arte.

O sacrifício pode ser evitado, e no *kitsch* encontramos a grande mentira de que é possível fazê-lo conservando, contudo, seus consolos. O sacrifício também pode tornar-se insignificante por meio da dessacralização. Quando, porém, é apresentado e respeitado, a vida se redime; ele se torna objeto da contemplação, algo para o qual “vale a pena olhar” e que atrai nossa admiração e amor. Esse vínculo entre sacrifício e amor é apresentado nos rituais e nas narrativas

religiosas. Ele é também tema recorrente na arte. Quando durante a carnificina da Grande Guerra, os poetas tentavam compreender a destruição que os circundava, era com plena ciência de que o *kitsch* apenas agravava o problema. Não era para negar o horror que eles se empenhavam, e sim para encontrar uma forma de vê-lo em termos sacrificiais. Desse empenho nasceram os poemas de Wilfred Owen e, bem depois, o *Réquiem de Guerra,* de Benjamin Britten.

Eis então o antídoto, caso nos seja possível alcançá-lo. Trata- se de um antídoto que não pode ser obtido apenas por meio da arte. Nas palavras do "Torso Arcaico de Apoio", de Rilke, "é preciso mudar de vida". A beleza está sumindo de nosso mundo porque vivemos como se ela não importasse, e nós vivemos dessa forma porque perdemos o hábito do sacrifício e buscamos sempre evitá-lo. A falsa arte de nosso tempo, atolada como está no *kitsch* e na dessacralização, dá sinais disso.

Assinalar esse traço de nossa condição não é emitir um convite ao desespero. É característico dos seres racionais o fato de eles não viverem apenas no presente (se é que jamais o façam). Eles têm a liberdade de desprezar o mundo que os circunda e viver de maneira diferente. A arte, a literatura e a música de nossa civilização os recordam disso, tal como apontam para o caminho que se encontra sempre à sua frente: o caminho que se afasta da dessacralização e conduz ao sagrado e ao sacrificial. É isso, em suma, o que a beleza nos ensina.

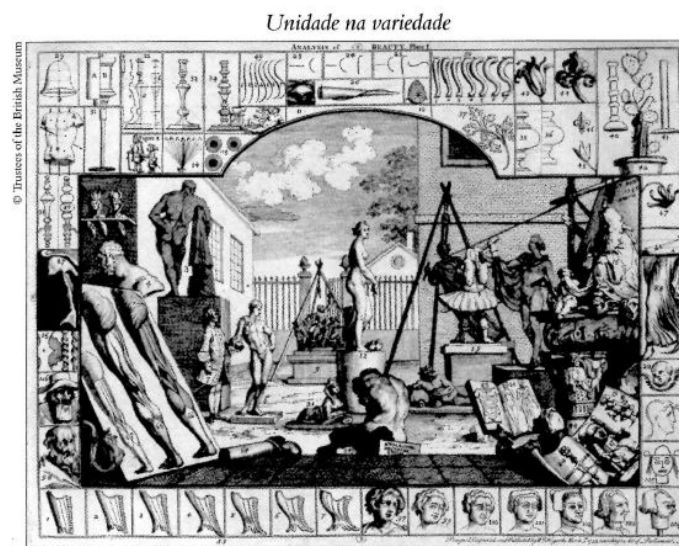
Notas

1 Escritor britânico que ficou conhecido na década de 1940 com obras tanto para adultos como para crianças. Entre os mais conhecidos são os livros infantis *A Fantástica Fábrica de Chocolate, Matilda, As Bruxas* e *James e o Pêssego Gigante.* (N.E.)

9. Reflexões finais

O leitor terá percebido que em momento nenhum afirmei o que a beleza *é*. Implicitamente, rejeitei a perspectiva neoplatônica que vê a beleza como um traço do Ser. Deus é belo, mas não por *essa* razão. Além disso, também evitei muitas tentativas de definir a beleza à luz de uma ou mais propriedades supostamente encontráveis em todos os elementos belos. Como exemplo, não examinei aquela tradição do pensamento, a qual também remete a Plotino e aos neoplatônicos, que encara a beleza como uma espécie de totalidade orgânica, tal qual lemos na definição de Alberti: "O belo é aquilo do qual nada pode ser tirado e ao qual nada pode ser acrescentado sem que se consiga algo pior". Tal definição certamente parece afirmar algo importante; no entanto, proponha a pergunta "pior em que sentido?" e você verá que ela é circular.

Do mesmo modo, nada afirmei sobre a visão, popularizada por Francis Hutcheson no século XVIII, de que a beleza "consiste em" *unidade na variedade.* Adotada por uma série de pensadores que vai de Hogarth e Coleridge adiante, essa ideia ainda encontra adeptos. Todavia, em momento nenhum a expressão crucial que coloquei entre aspas é explicada. Essa descrição da beleza seria uma definição, uma percepção *a priori* da natureza das coisas belas, uma generalização empírica, um ideal ou apenas uma esperança piedosa? Qualquer tentativa de provar que se trata de uma generalização faz de "unidade" e "variedade" termos tão vagos que eles acabam abarcando toda e qualquer coisa, desde meu jardim (uma bagunça, sim, mas delimitada) até a torre de transmissão mais repugnante (uma unidade, mas levada ao extremo).

Unidade na variedade

William Hogarth, frontispício de *A Análise da Beleza*, 1753.

Tenho para mim que todas essas definições partem do polo errado do problema, o qual não diz respeito às "coisas no mundo", e sim a uma experiência singular delas e à busca de sentido que nasce dessa experiência. Por acaso isso pressupõe que "a beleza está nos olhos de quem vê", que não existe uma propriedade objetiva que nos seja reconhecível e sobre cuja natureza e valor podemos concordar? Minha resposta é tão somente esta: tudo o que afirmei acerca da experiência da beleza insinua que ela possui fundamentos racionais. Desafia-nos encontrar significados em seu objeto, traçar comparações críticas e examinar nossas próprias vidas e emoções à luz do que descobrimos. A arte, a natureza e a forma humana - tudo isso nos convida a colocar essa experiência no centro de nossas vidas. Se assim o fizermos, ela nos proporcionará um local de refrigério do qual jamais nos cansaremos. No entanto, conceber essa possibilidade e ainda assim sentir-se livre para ver a beleza como mera preferência subjetiva ou como uma fonte de prazer transitório é equivocar-se quanto à profundidade com que a razão e o valor adentram nossas vidas, é mostrar-se incapaz de ver que, para um ser livre, existem um sentimento certo, uma experiência certa e um prazer certo tanto quanto existe uma ação certa. O juízo da beleza ordena as emoções e os desejos daqueles que o emitem. Ele pode muito bem expressar seu prazer e seu gosto; porém, trata-se de um prazer naquilo que eles valorizam e do gosto por seus verdadeiros ideais.

Notas e leituras adicionais

1. Gerais

Entre os textos clássicos, incluem-se:
Platão: Ion, Fedro e Banquete.
Plotino: *Enéadas*, 1, 6.
São Tomás de Aquino: *Summa Theologiae*, I, q. 5, a. 1; I-II, q. 27, a. 1; I, q. 30, a. 8; II-II, q. 145, a. 2; I, q. 5, a. 4; I-II, q. 57, a. 3; Jrc *Sententia Ethi- corum,* cap. 101, a. 7; *Super Sententias*, cap. 1, d. 31, q. 2, a. 1.
Anthony Ashley-Cooper, terceiro conde de Shaftesbury, *Characteritics,* 1711. Immanuel Kant, *Crítica do Juízo (Kritik der Urteilskraft*), 1797.
G. W F. Hegel, *Lições sobre Estética (Vorlesungen über die Aesthetik,* proferidas entre 1817 e 1829 e publicadas em 1832).
Entre as publicações filosóficas mais recentes, as seguintes têm muito a dizer: George Santayana, *The Sense of Beauty* (Nova York, 1896).
Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, trad. J. F. Scanlan (Londres, 1930). Samuel Alexander, *Beauty and Other Forms of Value* (Londres, 1933).
Mary Mothersill, *Beauty Restored* (Oxford, 1981).
Malcolm Budd, *Values cf Art: Pictures, Poetry and Music* (Harmondsworth, 1997).
John Armstrong, *The Intimate Philosophy of Art* (Harmondswork, 2000).

_____________, *The Secret Power of Beauty* (Harmondswork, 2003).
Alexander Nehamas, Only a Promise of Happiness: the Place of Beauty in a World of Art (Princeton, 2007).
Um guia confiável à estética tal qual compreendida e ensinada hoje nos departamentos de filosofia anglófonos é:
David Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics* (Oxford, 1992).
Minha obra dedicada à estética, a qual fornece parte do pano de fundo e do detalhamento que não constam neste livro, encontra-se nestes quatro volumes: *Art and Imagination* (Londres, 1974; South Bend, Ind., 1997).
The Aesthetics of Architecture (Princeton, 1979).
The Aesthetics of Music (Oxford, 1997).
The Aesthetic Understanding (South Bend, Ind., 1998).

2. Específicas
Estas notas mapeiam as diferenças que se encontram explícitas ou implícitas no texto. Listo-as por capítulo e por seção. Não procurei oferecer uma bibliografia completa, mas apenas sugerir leituras adicionais que possam esclarecer os temas que examino.

Capítulo 1
Kant, *Crítica do juízo*; David Hume, "Do Padrão de Gosto" (1757), disponível em qualquer edição dos ensaios de Hume. Sobre a metáfora, ver Scruton, *The Aesthetics of Music,* cap. 3, tal como as referências aí incluídas.
O verdadeiro, o bom e o belo. Plotino, *Enéadas*, 1, 6; Platão, *Timeu*; Kierkegaard, *Either/Or* [Ou isso, ou aquilo], trad. D. F. e L. M. Swenson (Nova York, 1959); Wilde, O *Retrato de Dorian Gray.*
Sobre a questão de se a beleza é um transcendental no pensamento de Tomás de Aquino, ver Etienne Gilson, "The Forgotten Transcendental: *Pulchrum",* in *Elements of Christian Philosophy* (Nova York, 1960), p. 159- 63, e Umberto Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, trad. Hugh Bredin (Londres, 1988), cap. 2. Por meio dos escritos do pseudo-Dionisio, Eco examina de modo muito esclarecedor o caminho que parte da metafísica neoplatônica da beleza, chegando tanto aos contemporâneos escolásticos de Tomás de Aquino quanto ao próprio Tomás.
Alguns chavões. Ver Paul Horwich, *Truth* (Nova York, 1980): uma defesa do minimalismo que basta para engendrar todos os chavões referentes à vontade e que se faz necessária para que não os contradigamos.
Um paradoxo. Hume, "Do Padrão de Gosto", in *Ensaios*, e Kant, "Da Antinomia do Gosto", in *Crítica do Juízo.*
Beleza mínima. *Examinei a questão à exaustão em The Classical Vernacular: Architectural Principles in an Age of Nihilism (Manchester, 1992).*
Algumas consequências. Sobre a variedade de valores estéticos, ver Budd, *Values of Art.* Sobre o extremismo estético, ver Walter Pater, *Marius the Epicurian* (1885); *The Renaissance* (1877). Sobre o "adequar-se", ver A. Trystan Edwards, *Good and Bad Manners in Architecture* (Londres, 1924).
Dois conceitos de beleza. Budd, *Values of Art.*
Meios, fins e contemplação. Friedrich Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man* [Cartas sobre a Educação Estética do Homem], trad. E. Wilkinson e L. A. Willoughby (Oxford, 1967); Oscar Wilde, *O Crítico como Artista* (1980). Sobre a ascensão da distinção entre as belas-artes e as artes úteis, ver P. O. Kirsteller, "From the Renaissance to the Enlightenment", in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. Ill (Roma, 1993).
Desejando o individual. Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Freud and Religious Belief* ed. Cyril Barrett (Oxford, 1965). Roger Scruton, *Sexual Desire* (Londres, 1986), cap. 5, "The Individual Object".

Uma advertência. Ver, em geral, Scruton, *The Aesthetics of Architecture.* Louis Sullivan: *Louis Sullivan: The Public Papers*, ed. Robert Twombly (Chicago e Londres, 1988). O que Sullivan de fato afirmou foi que "a forma sempre segue a função". Para a visão oposta, segundo a qual a função sempre segue a forma, ver Scruton, *The Classical Vernacular.* A relação entre beleza e função também é examinada de maneira interessante por Armstrong, *The Secret Power of Beauty,* cap. 2.

A beleza e os sentidos. O emprego moderno do termo "estético" deriva de A. G. Baumgarten, *Aesthetica* (Frankfurt-am-Main, 1750; parte II, 1758). Quanto a Tomás de Aquino, ver *Summa Theologiae,* 1, 5, 4 ad. 1 e Ia 2ae, 27, 1. Ver também Platão, *Hípias Maior*, 297 e ss, no qual o filósofo rejeita que a beleza dependa dos olhos e dos ouvidos, visto que isso eliminaria a beleza das coisas invisíveis e inaudíveis, como ideias e instituições. Do mesmo modo, a tradição neoplatônica nega que a beleza, em sua manifestação elementar, seja uma qualidade sensorial. Para Santo Agostinho, a beleza dos objetos mundanos só lhes pertence por imitação da beleza divina do próprio Deus (*Cidade de Deus*, II, 51). Esta perspectiva neoplatônica também se encontra na raiz das descrições islâmicas da beleza. Na filosofia sufista, todas as coisas emanam de Deus e retomam para ele, atraídas pelo amor e pelo desejo: Ele é a beleza, a bondade e a verdade, as quais são manifestações do Uno que é o próprio Ser. Ver Doris Behrens-Abousef, *Beauty in Arabic Culture* (Princeton, 1999). Sobre paladares e odores, ver F. N. Sibley, "Smells, Tastes and Aesthetics", in F. N. Sibley, John Benson, Betty Redfern e Jeremy Roxbee Cox (eds.), *Approaches to Aesthetics* (Oxford, 2006), e Roger Scruton, "The Philosophy of Wine", in Barry Smith (ed.), *Questions of Taste: The Philosophy of Wine* (Oxford, 2007). A descrição feita por Ruskin da oposição entre *theoria* e *aesthesis* se encontra em *Modern Painters*, vol. II, parte III, seção I, cap. I, parágrafos 2-10; os excertos relevantes podem ser encontrados em Eric Warner e Graham Hough (eds.), *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism, Í840-Í910*, vol. 1 (Cambridge, 1983).

Interesse desinteressado. Shaftesbury, *Characteristics*; Kant, *Crítica do fuizo*.

Prazer desinteressado. Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature* (Oxford, 2002), p. 46-8 (analisando Kant). Scruton, *Art and Imagination*, cap. 7. Sobre os tipos de prazer, ver Bernard Williams, "Pleasure and Belief". *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 33, 1959. A questão do prazer e de suas implicações cognitivas (por exemplo, se poderia haver "prazeres falsos") foi levantada pela primeira vez por Platão, no *Filebo.*

Objetividade. Hume, "Do Padrão de Gosto"; Kant, *Crítica do Juízo.* F. N. Sibley e Michael Tanner, "Objectivity and Aesthetics". *Proceedings of the Aristotelian Society,* volume suplementar 62, 1968.

Capítulo 2

Charles Darwin, *A Descendência do Homem* (1871), caps. 19 e 20. Steven Pinker, *How the Mind Works* (Londres, 1997), p. 522-24. Geoffrey Miller, *The Mating Mind: How Sexual Choke Shaped the Evolution of Human Nature* (Nova York, 2000). Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why* (Seattle, 1992). Para uma formulação ingênua do darwinismo estético, ver também Nancy Etcoff, *Survival of the Prettiest: The Science of Beauty* (Londres, 2000).

Uma questão de lógica. Sobre as afirmações exageradas feitas em prol da psicologia evolutiva, ver David Stove, *Darwinian Fairy Tales* (Nova York, 2006).

Beleza e desejo. Platão, *Banquete.*

Erõs **e o amor platônico.** Roger Scruton, *Coração Devotado à Morte: O Sexo e o Sagrado em* Tristão e Isolda, *de Wagner* (São Paulo, 2010), cap. 5.

Contemplação e desejo. Roger Scruton, *Sexual Desire* (Londres, 1986), caps. 1 e 2.

O objeto individual. Scruton, *Sexual Desire*, cap. 5.

Belos corpos. Algumas dessas reflexões foram levadas noutra direção por Max Scheler *(Formalism in Ethics*, 1972, parte 6), Maurice Merleau-Ponty *(The Phenomenology of Perception* [Fenomenologia da Percepção], 1945, trad. Colin Smith, Londres, 1962) e Karol Wojtyla (Papa João Paulo II) *(The Theology of the Body: Human Love in the Divine Plan*, Washington, 1985). O conto de Olympia, a boneca dançante, está disponível em Hoffmann, *Weird Tales* (Londres, 1885), e, claro, na brilhante conversão de Offenbach em *Contos de Hoffmann. A* ideia de que a beleza humana responde à moda, dependendo da cultura e carecendo de um padrão universal, é negada com eloquência por Arthur Marwick, *It: A History of Human Beauty* (Londres, 2004). Sobre as boas maneiras à mesa e sua relevância espiritual, ver Leon Kass, *The Hungry Soul: Eating and the Perfection of our Nature* (Chicago, 1999).

Almas belas. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, VI. C. c. Para uma tentativa moderna de tomar central à experiência da beleza a virtude humana tal qual encarnada na forma humana, ver David E. Cooper, "Beautiful People, Beautiful Things". *BritishJournal of Aesthetics*, 2008, p. 247-60.

A beleza e o sagrado. O primeiro épico dedicado a Troilo e Créssida foi *Roman de Troie,* de Benôit de Saint-Maure, sacerdote da corte de Leonor de Aquitânia quando esta era esposa do rei da França. Duas versões posteriores - o *Filostrato* de Boccaccio e o *Troilo e Créssida* de Chaucer - estão entre as explorações literárias mais refinadas dos ideais da cavalaria e de sua corrupção pelo mundo real do sentimento humano. Ver, em geral, Scruton, *Coração Devotado à Morte,* cap. 2.

Infância e virgindade. Ver o artigo sobre a *Bem-Aventurada Virgem Maria* na Enciclopédia Católica.

Beleza e encanto. Thomas Mann *José no Egito.* Mann fora claramente inspirado pelo retrato que Racine esboçara de Fedra, vítima de *Vénus tout entière à sa proie attachée.*

Capítulo 3

Sobre o tema deste capítulo debruçou-se R. W. Hepburn em “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty” (1966), reimpresso em *Wonder and Other Essays* (Edimburgo, 1984). Ver, em geral, Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature* (Oxford, 2005); Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment* (Londres e Nova York, 2000). Quanto à ênfase iluminista na beleza natural, são figuras importantes junto de Rousseau e Kant: Francis Hutcheson, Henry Home (Lord Karnes) e Joseph Addison. Uma excelente introdução pode ser encontrada em Peter Kivy, *Francis Hutcheson and 18th Century Aesthetics* (reimpr., 2003).

Universalidade. Kant, *Critica do Juízo.*

Dois aspectos da natureza. Sobre a “forma indeterminada” das paisagens, ver Santayana, *The Sense of Beauty,* p. 100.

Estética e ideologia. O argumento marxista é enunciado por Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* [A Distinção:
Crítica Social do Julgamento], trad. Richard Nice (Londres, 1984); Terry Eaglcton, *The Ideology of the Aesthetic* [A Ideologia da Estética] (Oxford, 1990). O conceito de ideologia deriva de Karl Marx e Friedrich Engels, *A Ideologia Alemã* (1846).

Uma contestação. Uma contestação completa da rejeição marxista do estético pode ser encontrada no último capítulo de Scruton, *The Aesthetics of Music.*

A relevância universal da beleza natural. Kant, *Crítica do Juízo.*

Natureza e arte. Sobre a ocultação da pobreza rural, ver John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840* (Cambridge, 1980). Entre os que defenderam que para apreciar esteticamente a natureza é preciso vê-la *como* natureza, os mais importantes são Allen Carlson e Malcolm Budd (citados acima). Outros afirmaram que só podemos contemplar esteticamente a natureza se direcionarmos a ela as atitudes e expectativas que derivam da apreciação da arte - de modo especial, Richard Wollheim, *Art and its Objects* (2. ed., Cambridge, 1980), e Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, NY, 1991). Os artigos de autoria de Budd foram reunidos em *The Aesthetic Appreciation of Nature;* as afirmações de Carlson se encontram em *Aesthetics and the Environment.*

A fenomenologia da experiência estética. Para bons exemplos da fenomenologia da experiência estética, ver Martin Heidegger, *Holzwege*, em especial o ensaio “Wozu Dichter?” (1946); o livro foi traduzido para o inglês por Julian Young e Kenneth Haynes como *Off the Beaten Track* (Cambridge, 2002). O tema foi tratado de modo inconcludente em Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trad. E. S. Casey (Evanston, 111, 1973). Sobre a compreensão intencional, ver Scruton, *Sexual Desire*, cap. 1.

O sublime e o belo. Edmund Burke, *Do Sublime e do Belo* (Londres, 1756); Immanuel Kant, *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, 1764, tal como a *Crítica do Juízo.* A primeira tentativa conhecida de identificar o sublime como categoria estética isolada foi aquela a que Longino se dedicou no *Peri Hypsous* [Do Sublime] no século I d. C.; ele, porém, lida com exemplos literários, e não com exemplos naturais. A tradução feita por William Smith em 1739 despertou na Grã-Bretanha o entusiasmo pelo sublime como ideal estético, muito embora Boileau já fizesse circular a ideia na França.

Paisagem e desígnio. Sobre a ascensão do pitoresco, ver Joseph Addison, *Essays on the Pleasures of the Imagination,* publicados em 1712 em *The Spectator;* Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1806); e Christopher Ballentyne, *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Rise of the Picturesque* (Londres, 2006). Igualmente relevante é E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (Londres, 1971), tal como o clássico estudo de Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Londres, 1949).

Capítulo 4

Muitas das ideias expostas neste capítulo foram formuladas em Scruton, *The Classical Vernacular.* Ver também Yuriko Saito, *Evetyday Aesthetics* (Oxford, 2007).

Jardins. Sobre a estética da jardinaria, ver David E. Cooper, *A Philosophy of Gardens* (Oxford, 2006).

Manufatura e carpintaria. *Ver Wittgenstein, Lectures and Conversations on Aesthetics, Freud and Religious Belief; Trystan Edwards, Good and Bad Manners in Architecture.*

Beleza e raciocínio prático. Ver Scruton, *The Aesthetics of Architecture.* Sobre a função da melodia dos pássaros, ver Darwin, *The Descent of Man* [A Descendência do Homem], p. 875-81. Geoffrey Miller, “Evolution of Human Music through Sexual Selection”, in Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown (eds.), *The Origins of Music* (Cambridge, Mass., 2000), ensaio que faz afirmações verdadeiras acerca dos pássaros e afirmações questionáveis acerca das pessoas. Para algumas reflexões deleitosas sobre as capacidades musicais dos pássaros, ver Frans de Waal, *The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections by a Primatologist* (Harmondsworth, 2001), cap. 4.

Razão e aparência. Hegel, “Introdução às Lições de Estética”. Alain de Botton, *The Architecture of Happiness* [A Arquitetura da Felicidade] (Harmondsworth, 2006).

Acordo e significado. *Scruton, The Aesthetics of Architecture, ultimo capítulo.*

Estilo. James Laver, *Costume and Fashion: A Concise History* (Londres, 1995). Osbert Lancaster, *Homes Sweet Homes* (Londres, 1963).

Moda. Ver Stephen Bayley, *Taste: The Secret Meaning of Things* (Londres, 2007); Lars Svendsen, *Fashion: A Philosophy,* trad. John Irons (Londres, 2006); e Anne Hollander, *Sex and Suits* (Nova York, 1994).

Permanência e evanescência. *Ver Saito, Everyday Aesthetics, e Nancy Hume (ed.), Japanese Aesthetics and Culture (Albany, NY, 1995).*

Capítulo 5

Sobre arte e beleza, ver Armstrong, *The Intimate Philosophy of Art;* Budd, *Values of Art;* Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Londres, 1984).

Falando sério. A literatura que toma como ponto de partida o urinol de Duchamp inclui Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art* (Cambridge, Mass., 1981) e *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Open Court, 2003), obras que figuram entre os tratamentos mais vigorosos do tema, e George Dickie, *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis* (Ithaca, NY, 1974). Ver também John Carey, *What Are the Arts for?* (Oxford, 2006).

A arte como tipo funcional. Sobre a distinção entre os tipos natural e funcional, ver H. Putnam, "The Meaning of Meaning'". *Philosophical Papers,* vol. 2: *Mind, Language and Reality* (Cambridge, 1975). A visão da arte como tipo funcional foi atacada de maneira vigorosa (mas sem êxito, a meu ver) por Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge, 2001).

A descrição do senso de humor de Mao Tsé-Tung se encontra em Jung Chang e Jon Halliday, *Mao: the Unknown Story* (Londres, 2006). Sobre o riso em geral, ver F. H. Buckley, *The Morality of Laughter* (Ann Arbor, 2003).

Arte e entretenimento. Benedetto Croce, *L'Estetica come Scienza de W Espressione e Linguística Generate* (1902). R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1938), em especial o capítulo dedicado à "arte de divertir".

Um exemplo. Birgitta Steenc, *Ingmar Bergman: A Reference Guide* (Amsterdã, 2005).

Fantasia e realidade. A distinção entre "fantasia" e imaginação remete a S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), cap. 14, mas é definida com mais clareza em Scruton, "Fantasy, Imagination and the Screen", in *The Aesthetic Understanding.* A *Teoria dos Sentimentos Morais*, de Adam Smith, foi publicada em 1759.

Estilo. R. Wollheim, "Style Now", in *On Art and the Mind* (Londres, 1974).

Conteúdo e forma. Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (1974). Tanto a carta a Cangrande como o *Convívio* podem ser encontrados em Robert S. Haller (ed.), *Literary Criticism of Dante Alighieri* (Lincoln, Neb., 1973).

Representação e expressão. *Ver Scruton, Art and Imagination; Nelson Goodman, Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols (Oxford, 1969).*

Expressão e emoção. Ver Santayana, *The Sense of Beauty.* O livro de Helen Gardner é *The Art of T.S. Eliot* (Londres, 1949).

Significado musical. A resenha da Quinta Sinfonia de Beethoven escrita por E. T. A. Hoffmann foi publicada em 1811 no *Allgemeine Musikalische Zeitung* e reproduzida em todas as compilações de escritos musicológicos do autor.

Formalismo musical. E. Hanslick, *On the Beautiful in Music [Do Belo Musical*], trad. G. Payzant (Indianápolis, 1986). Para um exame moderno influente, ver Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca, NY, 1990).

Forma e conteúdo na arquitetura. John Ruskin, *Stones of Venice* (1851-53), de modo particular o guia que constitui a segunda parte e no qual a igreja é chamada de "Salute". A propósito, Ruskin pintou belas aquarelas da igreja vista do Grande Canal. Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: a Study in the History of Taste* (Londres e Nova York, 1914).

Significado e metáfora. *Ver Armstrong, The Intimate Meaning of Art\ Scru- ton, Art and Imagination; Santayana, The Sense of Beauty.*

O valor da arte. O modo como a *Educação Estética do Homem*, de Schiller, explora o vínculo existente entre arte e jogo foi examinado por Armstrong de modo muito esclarecedor em *The Intimate Art,* p. 151-68. O vínculo é explorado com outros objetivos, e no contexto da teoria da representação, por Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge, Mass., 1990). Ver também Budd, *Values of Art.*

Arte e moralidade. *Ver T. S. Eliot, The Use of Poetry and the Use of Criticism (Londres, 1933).*

Capítulo 6

Para uma abordagem sociológica abrangente, ver Stephen Bayley, *Taste: The Secret Meaning ofThings* (Londres, 2006). Filosoficamente mais pertinente é Malcolm Budd, "The Intersubjective Validity of Aesthetic Judge- ments". *British Journal of Aesthetics,* 2007.

A busca comum. A teoria platônica da música e da mimese pode ser encontrada na *República*, livro VI. Ela é criticamente retomada por Aristóteles na *Política*, livro VIII.

Subjetividade e motivações. A análise da Quarta de Brahms ali insinuada tem início com Arnold Schönberg, "Brahms the Progressive", in *Style and Idea*, ed. E. Stein, trad. L. Black (Londres, 1959). O exemplo do pato-lebre elaborado por Wittgenstein é examinado na Parte II, s. 11, das *Investigações Filosóficas. A* definição do problema que se utiliza em todo o exame subsequente da força lógica das motivações estéticas vem de F. N. Sibley, "Aesthetic and Non-Aesthetic" e "Aesthetic Concepts", ambos reimpressos *em Approach to Aesthetics* (ver acima). O julgamento de Whistler por Ruskin culminou num famoso processo por difamação, do qual nenhum dos dois saiu beneficiado.

A busca da objetividade. Sobre os universais estéticos, ver Denis Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution* (Nova York, 2008).

Objetividade e universalidade. Para uma comparação entre o teatro shakes- peariano e o teatro japonês, ver *Shakespeare and the Japanese Stage,* ed. Takashi Sasayama, J. R. Mulryne e Margaret Shewring (Cambridge, 1998).

Regras e originalidade. Ver os ensaios contidos em Sibley, *Approach to Aesthetics.* Do mesmo modo, Kant, *Crítica do Juízo*, parte 1, s. 32.

O padrão do gosto. O ensaio de Hume data de 1757 e pode ser encontrado em qualquer compilação de seus ensaios.

Capítulo 7

Individualidade. Kenneth Clark, *The Nude, a Study in Ideal Form* (Londres, 1956).

Beleza celeste e beleza mundana. Ver as reflexões de Sir Ernst Gombrich acerca da Vénus de Botticelli, "Botticelli's Mythologies", in *Symbolic Images* (Londres, 1972), p. 31-81.

Arte erótica. Anne Hollander, *Seeing through Clothes* (Nova York, 1993). Sobre Manet, ver *Le Peintre de la Vie Moderne,* famoso ensaio de Baudelaire presente em qualquer compilação de seus escritos em prosa, e T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Folloivers* (Princeton, 1985; ed. rev., 1999). Ver também a esclarecedora análise de Nehamas, *Only a Promise of Happiness,* obra que trata a *Olympia* de Manet como ponto crucial da busca da beleza artística.

Eros e desejo. *Scruton, Sexual Desire.*

Arte e pornografia. David Holbrook, *Sex and Dehumanization* (Londres, 1972). Sobre Pico della Mirandola, ver Paul Oscar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance* (Stanford, Calif., 1964).

Pornografia leve. Em louvor à pornografia leve, ver Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris, 1952).

A questão moral. A queixa feminista é enunciada por Catherine MacKinnon em *Pornography and Civil Rights* (Nova York, 1988).

Capítulo 8

Roger Scruton, Modem Culture (Londres, 2005); Anthony O'Hear, Plato's Children (Londres, 2007); Danto, The Abuse of Beauty; George Steiner, Real Presences: Is There Anything in What We Say? (Londres, 1989). Ver também Wendy Steiner, Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Tventieth Century Att (Chicago, 2002).

A apologia modernista. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (Nova York, 1959). Robert Hughes, *The Shock of the New* (Londres, 1980). Ver também André Malraux, *Les Voix du Silence* (Paris, 1949) - uma celebração do artista como subversor revolucionário da sociedade burguesa. Malraux é ridicularizado com estilo por Wyndham Lewis, in *The Demon of Progress in the Arts* (Londres, 1954), p. 76-81.

Tradição e ortodoxia. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in *Essays* (Londres, 1963). Arnold Schönberg, "Brahms the Progressive", in *Style and Idea,* ed. L. Stein (Nova York, 1975). Acerca do "impulso de consagrar a vida", ver Hans Urs von Balthasar, *The Glor), of the Lord: a Theological Aesthetics,* 3 vols. (Edimburgo, 1986; orig. *Herrlichkeit,* 1962-66).

A fuga da beleza. *Wendy Steiner, Venus in Exile; Roger Kimball, The Rape of the Masters: How Political Correctness Sabotages Art (São Francisco, 2004).*

O sagrado e o profano. Para uma teoria do sagrado ao mesmo tempo antropológica e literária, ver *René Girard, La Violence et le Sacré* (Paris, 1972). O tema é examinado em Scruton, *Coração Devotado à Morte.* Outros textos relevantes são Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion* [O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões], trad. William R. Trask (Nova York, 1961), e Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art,* trad. David E. Green (Nashville e Nova York, s/d).

Idolatria. Algumas das questões mais profundas que aqui trazemos são examinadas por Lenn E. Goodman em *God of Abraham* (Nova York, 1996).

Profanação. *Nietzsche, OAnticristo.*

Observações antropológicas. Algumas das ideias apresentadas na seção são sugeridas em Nietzsche, A *Genealogia da Moral.*

Beleza e prazer. A descrição do prazer sexual feita por Freud encontra-se em seus *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade.*

Prazer e vício. Para a psicologia do vício em TV, ver Mihaly Csikszentmihalyi e Robert Kubey, resumo de pesquisa em *Scientific American*, fevereiro de 2002. O contraste entre prazer estético e vício é prenunciado, em outros termos, por John Dewey, *Art as Experience* (Nova York, 1934).

Santidade e *kitsch.* Sobre o *kitsch*, ver Hermann Broch, "Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches", in *Dichten und Erkennen*, ed. Hannah Arendt (Zurique, 1955); Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch". *Partisan Review,* 1939. A citação de Wagner foi retirada de *Die Religion und die Kunst,* in *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (2. ed., Leipzig, 1888), vol. x., p. 211. O raciocínio apresentado nesta seção foi expresso em termos mais confusos por Theodor Adorno, quando de suas investidas contra o "caráter fetichista" da cultura de massa. Ver os ensaios e excertos de T. W. Adorno, *The Culture Industry [A* Indústria Cultural], ed. J. M. Bernstein (Londres e Nova York, 2003).

Kitsch **e dessacralização.** Sobre a sociologia relevante a esta seção, ver Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: Cultural Life in an Age of Di- minished Expectations* (ed. rev., Nova York, 1991).

9. Reflexões finais

Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* (Florença, 1485); R. Scruton, "Alberti and the Art of the Appropriate", in *The Classical Vernacular;* Francis Hutcheson, *An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (Londres, 1725); William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (Londres, 1772).